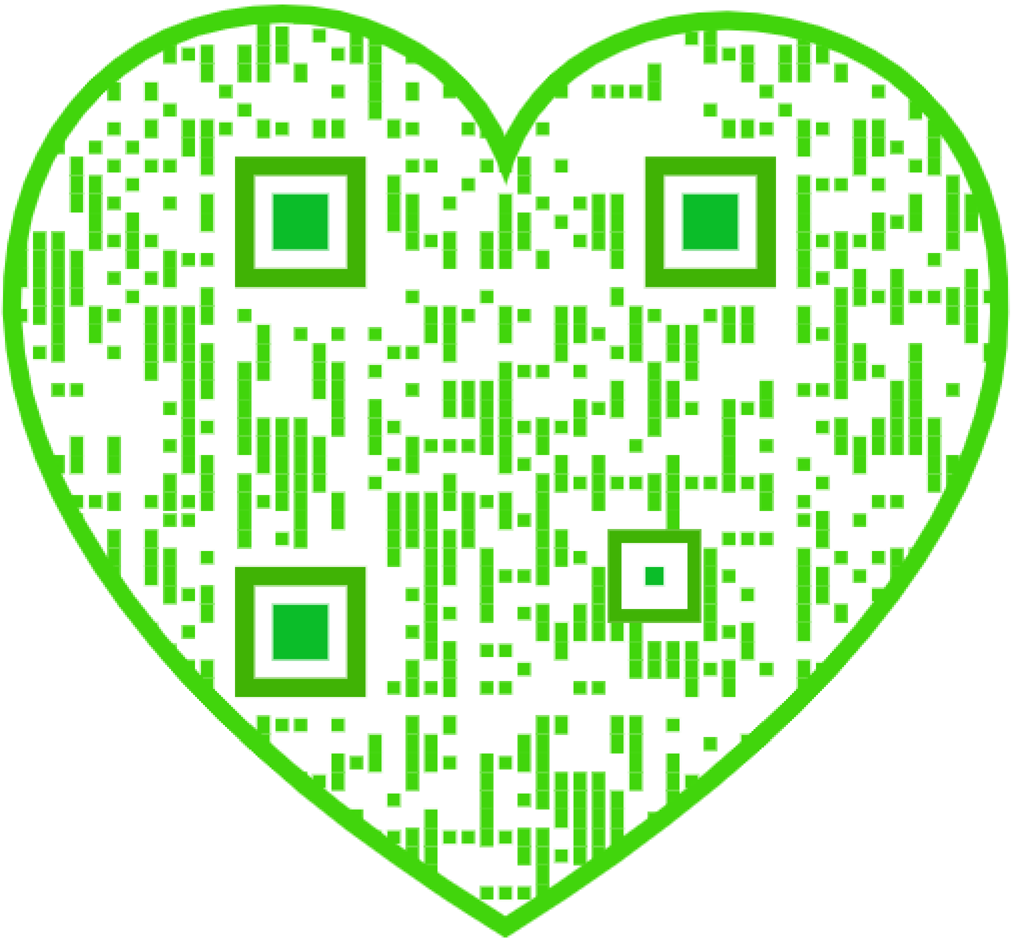
Bzzlletin. Jaargang 26

bron
Bzzlletin. Jaargang 26. BZZTôH, Den Haag 1996-1997

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199601_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 238]

Voorwoord

BZZLLETIN start deze nieuwe jaargang - de 26e - met een nieuwe redactie. Ron Elshout, J. Heymans en Josje Kraamer, die al enige tijd vast medewerker van BZZLLETIN waren, zijn de redactie komen versterken. Daarnaast verwelkomen we auteur Arie Storm als redactielid.

Onderwerp van dit 238e nummer van BZZLLETIN is het stripverhaal. Werd er enkele decennia geleden nog gesproken over de 'verderfelijke' invloed van de beeldroman op de leesontwikkeling van jongeren - zie hiervoor bijvoorbeeld de bijdragen in dit nummer van Rob Schouten, Atte Jongstra en Louis Ferron - sinds die tijd heeft het stripverhaal zich daadwerkelijk ontpopt als 'de negende kunst. Niet alleen heeft het een geheel eigen publiek veroverd (dat zeker niet exclusief uit jongeren bestaat), maar het heeft ook een geheel eigen (beeld)taal ontwikkeld, zoals te lezen valt in de bijdragen over het werk van Jacques Tardi, Hans Kresse en over de anti-superheldenstrip *Watchmen*. Verder is er in dit nummer o.m. aandacht voor het 'Duistere steden'-project van het eigenzinnige Belgische duo Schuiten en Peeters en voor een verguisde strip van Charlotte Mutsaers.

Pieter van Oudheusden
De mens is tot niets goeds in staat
Het werk van Jacques Tardi

De condition humaine is grotesk. Als de mensen zichzelf serieus nemen, zijn ze lachwekkender dan clowns.
Jacques Tardi

In de jeugd van Jacques Tardi, die in 1946 werd geboren, was de oorlog tastbaar aanwezig. Letterlijk: als zesjarige bracht hij wegens ziekte van zijn moeder enkele maanden bij zijn grootouders door. Zijn grootvader had als soldaat in de Eerste Wereldoorlog aan het front gevochten. Als de oude man zich waste, zag de jongen zijn littekens en mocht ze zelfs aanraken. Voor de rest deed zijn grootvader er het zwijgen toe, maar zijn grootmoeder vertelde hem over de gruwelen van de loopgraven. Deze oorlogsherinneringen maakten een onuitwisbare indruk: ‘Ik was vijf, opa had de hele oorlog meegemaakt en was er enigszins beschadigd door het gas uitgekomen. In die tijd dommelde hij nog, zijn boek geopend op het zeil van de keukentafel. Was hij het vergeten? Hij sprak er nooit over... Maar 's nachts betrad ik zijn gruwelwereld. [...] Toen hij op zijn sterfbed lag, duwde hij de pastoor die voor het heilig oliesel kwam weg. Hij zei hem dat als God bestond, er geen oorlogen zouden zijn geweest [...]. Een jaar later stierf ook mijn oma.

Het eerste echte boek dat ik las, met drukletters en maar een paar illustraties, vertelde het stichtelijke verhaal over een hond die zijn baas in de loopgraaf volgde, aan zijn zijde vocht, de Duitsers beet, zijn gewonde baasje redde - een kapitein, een held die in zijn mooie verloofde ten slotte terugzag (na de oorlog in zijn eentje beslist te hebben). [...] het was mijn eerste boek... en ik las het “bij toeval”[...].’

Toen Tardi ruim twintig jaar later verhalen begon te tekenen over de Eerste Wereldoorlog - die zouden uitmonden in de albums *Het gebroken geweertje* (1979) en *Loopgravenoorlog* (1993) - vertelde hij over de gebeurtenissen alsof hij er zelf bij was geweest. In zekere zin was dat ook zo. Veel van de nachtmerries die hij als kind had, speelden zich in de loopgraven af. Vroege verhalen en albums als *Het gedrocht en de guillotine* (1975) en *Het ware verhaal van de onbekende soldaat* (1979) lijken pogingen om die angstdromen te bezweren door ze op papier gestalte te geven. Vooral dat laatste album is een verward en verwarrend boek, in claustrofobisch zwart-wit, dat Tardi zelf, heel verrassend, als zijn meesterwerk en misschien zijn belangrijkste boek aanwijst.

Tardi's vader René was beroepsmilitair en gelegerd in Duitsland, waar zijn vrouw en zoon Jacques, die enig kind bleef, hem regelmatig kwamen opzoeken. In 1940, een jaar na zijn huwelijk, werd René Tardi van zijn vrouw gescheiden doordat de Duitsers hem tijdens de Blitzkrieg gevangennamen. De Tweede Wereldoorlog bracht hij door in Stalag XB, een krijgsgevangenenkamp in Oost-Pommeren. Met een bevroren oor keerde hij in 1945, lopend, naar huis terug. De schetsen die René Tardi in het krijgsgevangenenkamp maakte, zou zijn zoon later gebruiken als documentatie voor het album *120, Rue de la Gare* (1988), waarvan het begin zich afspeelt in het (denkbeeldige) Stalag XB. Tien jaar na Jacques' geboorte had zijn vader kennelijk

genoeg van het soldatenleven. Samen met zijn vrouw opende hij een pompstation in de Ardèche.

Wereldmacht op retour

Jacques Tardi groeide op in de Vierde Republiek, toen Frankrijk door koloniale oorlogen werd geteisterd. Het gezichtsverlies dat het land in de Tweede Wereldoorlog had geleden lag nog vers in het geheugen. Frankrijk was in mei 1940 door de Duitsers onder de voet gelopen. Generaal Pétain, destijds beschouwd als redder van het land en benoemd tot *maréchal de France*, was uitgegroeid tot het symbool van machteloosheid en collaboratie. In de nasleep van de Tweede Wereldoorlog moest Frankrijk een uitputtende koloniale oorlog in Indo-China voeren, die in mei 1954

eindigde met de nederlaag bij Dien Bien Phu en de capitulatie van het Franse leger. Een half jaar later brak in Algerije een gewapende opstand uit, voor de Vierde Republiek het begin van het einde. Na een staatsgreep van de *colons*, de Franse kolonisten in Algerije, en het koloniale leger in 1958 werd Charles de Gaulle de eerste president van de Vijfde Republiek. Zijn eigengereide, nationalistische politiek bracht het land regelmatig in conflict met vroegere bondgenoten zoals Groot-Brittannië en de Verenigde Staten, maar het nam niet weg dat Frankrijk een wereldmacht op zijn retour was.

Intussen was ook buiten Frankrijk de politieke situatie gespannen en onzeker. De Koude Oorlog woedde in volle hevigheid. Na de Russische inval in Hongarije (1956) leek een rechtstreekse militaire confrontatie tussen Oost- en West-Europa alleen nog een kwestie van tijd. De Sovjetunie zette de vijftigste verjaardag van de Oktoberrevolutie (1957) luister bij met de lancering van de allereerste kunstmaan, die rond de aarde cirkelde en triomfantelijk ‘Het Oosten is rood’ seinde. Tardi koos de benauwende, grijze, naoorlogse periode als decor voor enkele van zijn detectiveverhalen, zoals *Sluiers over de Pont de Tolbiac* (1982), *Een kater van lood* (1990) en *Dodelijke spelletjes* (1993). Volkomen kleurloos was die tijd voor hem echter niet. Hij kreeg zijn eerste stripalbums, *Alex de onversaagde* van Jacques Martin, *Corentin bij de Roodhuiden* van Paul Cuvelier en *Het gebroken oor* van Hergé. De rood-wit geblokte raket uit het Kuifje-album *Mannen op de maan* (1953) fascineerde hem. Voor een hele generatie striplezers was het een symbolisch beeld van een nieuwe tijd met nieuwe mogelijkheden, die nog geen werkelijkheid was, maar op het punt stond aan te breken. Na zijn kennismaking met het werk van Edgar P. Jacobs, de geestelijke vader van *Blake en Mortimer*, kopieerde hij diens album *Het gele teken*. Titel van Tardi's eerste strip: *Het groene teken*. (In 1981 verschenen de mémoires van Edgar P. Jacobs met als titel *Un opéra de papier* en een omslag van Tardi, als eerbewijs en wellicht met een nostalgische herinnering aan deze jeugdzonde.)

Censuur

Tardi's tekentalent werd opgemerkt door zijn tekenleraar. Met een moeizaam behaald mulodiploma op zak studeerde hij enkele jaren aan de kunstacademie in Lyon om daarna naar Parijs te vertrekken. Het was inmiddels 1966, in Frankrijk en daarbuiten waren de jeugd en de vrijheid aan de macht. Sociale en artistieke grenzen werden doorbroken. Ook het aanzien van de strip werd ingrijpend gewijzigd. Tot aan het einde van de jaren zestig waren beeldverhalen gericht op een groot en algemeen publiek, ‘de jeugd van 7 tot 77 jaar’, zoals het weekblad Kuifje zijn doelgroep omschreef. De uitgevers, vaak van katholieke huize, oefenden een strenge censuur uit. Verwijzingen naar seks en religie waren uiteraard taboe. Ook de uitbeelding van geweld, onmisbaar in een avonturenverhaal, moest tot het uiterste beperkt blijven. Dat veranderde radicaal met de komst van stripheldinnen als *Barbarella* van Jean-Claude Forest (1962) en *Jodelle* van Guy Peellaert (1966), naakt onder het leer en weliswaar de belichaming van mannelijke fantasiebeelden, maar toch vrijgevochten, seksueel actieve vrouwen. In Frankrijk heerste nog een strenge

overheidscensuur. Toen uitgever Eric Losfeld in 1964 het eerste album van *Barbarella* op de markt bracht, werd het onmiddellijk verboden. Dat was het begin van een commercieel succes en van een mythe waartegen de strip zelf wat bleekjes afsteekt. Maar dat doet niets af aan het feit dat met de komst van *Barbarella* een nieuw genre was ontstaan: het stripverhaal voor een publiek van volwassenen, waarin driftig werd geëxperimenteerd, niet alleen met normen en waarden, maar vooral met verteltechnieken en grafische stijlen. Jacques Tardi zou van dat nieuwe genre een van de belangrijkste vertegenwoordigers worden. Zover was het in 1968 nog lang niet. Toen Tardi bij Losfeld, die behalve *Barbarella* ook *Jodelle* had uitgegeven, aanklopte met de strip *Stranger in the night*, werd het album geweigerd. Het was niet de enige klap die hij dat jaar moest incasseren. Op de eerste dag van de studentenbetogingen in mei had hij al een dreun met een wapenstok opgelopen.

Wantrouwen

Hoewel Tardi al vanaf 1970 meewerkte aan het belangrijke striptijdschrift Pilote, begon zijn werkelijke loopbaan als striptekenaar pas in 1972. In dat jaar

tekende hij *Een banale periode in de loopgravenoorlog*, dat door de redactie van Pilote als te anti-militaristisch werd geweigerd. Het is, in stijl en thematiek, een typisch Tardi-verhaal, in tegenstelling tot het album waarmee hij in datzelfde jaar debuteerde, *Gerommel in de Rouergue*. Dat debuutalbum is een nogal naïef ecologisch sprookje waar de wind van de jaren zestig nog krachtig doorheen waait. In de Rouergue slaan de plaatselijke bevolking en de sprookjeswezens uit het bos de handen ineen om een multinational te beletten een oude kopermijn te heropenen en daarmee de natuurlijke omgeving onherstelbare schade toe te brengen. Zelfs de oproerpolitie, die vijftig man sterk is uitgerukt, staat machteloos tegenover zoveel solidariteit en uiteindelijk wordt besloten de geplande mijn te vervangen door een fabriek (de werkgelegenheid blijft behouden!) die werkt volgens de ambachtelijke tradities van de streek. Eén element in het verhaal is in elk geval typisch Tardi: een diep wantrouwen tegen alles wat zweemt naar overheid, politie en macht en tegen alles wat een uniform draagt. Het keert steeds opnieuw in zijn werk terug, van het corrupte bewind in *Polonius* (1977) en de opportunistische President van de Republiek in *Het besloten land* (1978) tot de politieagenten die zich in niets van misdadigers onderscheiden, zoals de commissarissen Grassi en Bréaut in *Griffu* (1977) en *Een kater van lood*. In *De demon van de Eiffeltoren* (1976) blijkt Hoofdinspecteur Gomboom zelfs aan het hoofd van een duivelse sekte te staan.

Tekenend voor de geringe betekenis van dit debuutalbum binnen Tardi's werk: de Nederlandse vertaling verscheen pas in 1990. *Gerommel in de Rouergue* werd geschreven door Pierre Christin, als eerste in een reeks moderne legenden die hij later met veel succes voortzette met Enki Bilal als tekenaar. Vooral in de eerste tien jaar van zijn loopbaan heeft Tardi regelmatig met tekstschrijvers samengewerkt, met wisselend resultaat. Toch komt degene, die probeert een canon op te stellen met Tardi's belangrijkste en meest geslaagde boeken, vooral uit op de albums die hij zelf geschreven heeft of bewerkt aan de hand van bestaande romans. Tardi's productie van de afgelopen vijfentwintig jaar is onder te verdelen in drie groepen.

Allereerst de verhalen die zich afspelen in de Belle Epoque, aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog en tijdens de oorlog zelf en waarvoor Tardi zelf het scenario schreef, zoals de *Isabelle Avondroodreeks* (vanaf 1976), *Vaarwel Morgendauw* (1974), *De IJsdemon* (1974), *Het ware verhaal van de onbekende soldaat* (1975), enkele verhalen uit *Het gedrocht en de guillotine* (1979) en *De loopgravenoorlog*. Ten tweede de misdaadverhalen die zich afspelen in het heden of in de jaren vijftig en waarvoor Tardi uitging van scenario's van anderen of waarvoor hij bestaande romans bewerkte, zoals *Griffu* (scenario Manchette), *Sluiers over de Pont de Tolbiac* (1982, naar de roman van Léo Malet), *De kakkerlakkenkiller* (1984, scenario Legrand), *120, Rue de la Gare* (naar Léo Malet), *Een kater van lood* (een eigen verhaal van Tardi, maar gebaseerd op de personages van Malet) en *Gevaarlijke spelletjes* (1996), naar de roman van Geo-Charles Veran). Tenslotte zijn er de drie buitenbeentjes in Tardi's oeuvre: *Gerommel in de Rouergue, Polonius en Het besloten land*, getekend op tekst van anderen en gemaakt in een tijd dat hij als stripauteur nog bezig was zijn koers te bepalen.

Drie buitenbeentjes

Vooral *Polonius* heeft het karakter van vergeeflijke vergissing. Het verhaal werd geschreven door Picaret van wie later weinig meer is vernomen. De handeling is gesitueerd in een decadente stad in een ondefinieerbare toekomst, wannneer de Westerse beschaving onder woestijnzand bedolven ligt; de Romeinse aankleding is merkbaar beïnvloed door de film *Satyricon* van Federico Fellini. De tekstschrijver noemt het een parabel over de decadentie: ‘De toekomst is angstaanjagend, het barbarendom staat ons te wachten. Zonder een grondige, radicale revolutie gaat de evolutie van de wereld naar een catastrofe.’ Het klinkt naar gemakzuchtig cultuurpessimisme en modieus doemdenken, maar de generatie van Picaret en Tardi was op dat moment nog volop bezig de kater te verwerken, die was gevolgd op de roes van de jaren zestig. De oude machtsstructuren waren intact gebleven, de rechts conservatieve president Valéry Giscard d'Estaing had de touwtjes strak in handen. *Polonius* is een gewelddadig verhaal, maar naar het schijnt was dat juist de reden dat Tardi het wilde tekenen. Aan het einde van het boek wordt de hele bevolking door

een pestepidemie uitgeroeid. Het ligt voor de hand een parallel te trekken met de slachting van de Eerste Wereldoorlog te trekken en met de periode die eraan voorafging, maar het verhaal laat zich ook lezen als een geactualiseerde versie van de decadente romans die aan het einde van de vorige eeuw werden geschreven, een vreemd en ongemakkelijk science-fiction-mengsel van *Salambô* en *De laatste dagen van Pompeji*. Het scenario van *Polonius* mag hier en daar nogal duister zijn, het is een wonder van helderheid vergeleken met het album dat Tardi een jaar later maakte: *Het besloten land*. Jean-Claude Forest had het verhaal oorspronkelijk geschreven als filmscenario, maar ondanks het succes van de verfilming van zijn strip *Barbarella* door Roger Vadim in 1968 kreeg hij het project niet van de grond. De hoofdpersoon van het lijvige boek is Arthur Toch, wiens voorvaderlijk landgoed Kommerlo door verschillende eigenaars is opgekocht. Toch bezit alleen nog de muren tussen de verschillende percelen en probeert bij de bewoners tolgeld te heffen. Hij is hopeloos verliefd op Tania, de aangenomen dochter van de Hartstuts, die hij tot zijn ergste vijanden rekent. Inmiddels heeft een vroegere aanbidder van Tania, die inmiddels President van de Republiek is, zijn oog op Kommerlo laten vallen. Het landgoed blijkt, door een vreemde kronkel in de geschiedenis, een vrijstaat te zijn en de president hoopt van daaruit na verloren verkiezingen de macht te heroveren. Met luchtlandingstroepen en een hofhouding van decadente volgelingen, van wie sommige in *Polonius* niet zouden hebben misstaan, arriveert hij op Kommerlo. Die daadkrachtige actie blijkt echter het vertrouwen in de president te hebben hersteld. Hij wint alsnog de verkiezingen en na afloop verlaat iedereen Kommerlo. Arthur wurgt Tania als ze een dierbaar stripboek in het water gooit. Doek.

Forest stapelt de ene onwaarschijnlijkheid op de andere (en Tardi brengt ze braaf in beeld), maar van een lijn, een ontwikkeling of een samenhang in het verhaal, laat staan een plot, is nauwelijks sprake. Het verhaal werd in afleveringen gepubliceerd en werd bij de uitgave in album voorafgegaan door een weinig verhelderend voorwoord. ‘De geboorte van het avant-garde stripverhaal,’ concludeerde de criticus van Le Monde. Het jaar daarop was de jury van het festival van Angoulême, het belangrijkste Europese stripevement, zo onder de indruk dat ze *Het besloten land* bekroonde met de prijs voor het beste scenario. Aan het einde van de jaren zeventig was Tardi oververmoeid en hij werd kritischer bij de keuze van de verhalen die hij onder handen nam. De experimenten met *Polinius* en *Het besloten land* heeft hij niet meer herhaald, misschien ook omdat hij met *Het ware verhaal van de onbekende soldaat* het bewijs had geleverd dat hij dit soort ongerijmde verhalen evengoed, zo niet beter, zelf kon schrijven.

Gelijkgestemde zielen

De personages van Tardi worden steevast door monsters en raadsels omringd. De strijd tegen de chaos, die bij voorbaat verloren is, wordt belichaamd door de detective, ‘de man die het mysterie k.o. slaat’, zoals de Franse schrijver Léo Malet zijn personage Nestor Burma omschreef. Malets samenwerking met Tardi leidde in 1982 tot *Sluiers over de Pont de Tolbiac*, een artistiek en commercieel succes. Malets verhaal hield Tardi's verbeelding in toom, terwijl Tardi's bewerking het boek van Malet grondig

afstofte. Voor het eerst ook ontdekte een niet-Frans publiek de boeken van Malet, die in Frankrijk graag in één adem genoemd wordt met Georges Simenon, maar die zoals veel Franse detectiveschrijvers daarbuiten een grote onbekende is. Niettemin was Léo Malet (hij overleed dit voorjaar) een boeiende figuur: journalist, filmfigurant, anarchist, mislukt cabaretier en surrealistisch dichter. Via de surrealisten André Breton en Yves Tanguy maakte hij kennis met het detectiveverhaal en in 1943 verscheen zijn eerste Nestor Burma-roman: *120, Rue de la Gare*, die in 1946 werd verfilmd. Zijn personage Nestor Burma sloot aan op de *hard boiled*-detective van Dashiell Hammett en Raymond Chandler en de grimmige romans van pulpschrijvers als James M. Cain en James Hadley Chase, die op dat moment nog niet of nauwelijks in het Frans waren vertaald. Toen Malet in de tweede helft van de jaren vijftig onder de titel *Nouveaux mystères de* Paris aan een nieuwe reeks Nestor Burma-romans begon, waarvan *Brouillard au Pont de Tolbiac* (geschreven in 1956) de bekendste is, was hij ingehaald door het succes van de Angelsaksische misdaadschrijvers. Van voorloper was hij navolger geworden. In 1975

stopte hij met schrijven, na een dertigtal Nestor Burma-boeken en ettelijke romans, met dikwijls schilderachtige en zwartgallige titels: *La vie est dégueulasse, Le soleil n'est pas pour nous, M'as tu vu en cadavre?, Micmac moch au Boul Mich', Des kilomètres de linceuls* en *Un croque-mort nommé Nestor*. Het is begrijpelijk dat Malet en Tardi gelijkgestemde zielen in elkaar herkenden.

Sluiers over de Pont de Tolbiac behoort tot Tardi's beste werk. De zwart-wit tekeningen zijn sober, maar zeer sfeervol en effectief. Meesterlijk weet Tardi de mogelijkheden van het verhaal naar zijn hand te zetten. In zesenzeventig bladzijden vertellen Malet en Tardi een verhaal met spanning en diepgang. Burma is een figuur met een karakter en een verleden: een deel van *Sluiers* speelt in het anarchistenmilieu uit de jaren twintig, dat Malet uit eigen ervaring kende. Dat geeft het verhaal een bijzondere, persoonlijke lading, die het onderscheidt van de doorsnee detectiveroman en de doorsnee strip. De politieke boodschap die tussen de regels door te lezen is, vormt een eenheid met het verhaal: de teleurstelling over verraden idealen is merkbaar, maar treedt nergens op de voorgrond. *Sluiers over de Pont de Tolbiac* is hard en gewelddadig, maar de manier waarop het geweld in beeld wordt gebracht, is eerder nuchter en ingetogen dan expliciet en barok, zoals in andere albums van Tardi (*Griffu, De kakkerlakkenkiller* of *De fantastische avonturen van Isabelle Avondrood*).

Stem uit het graf

Vijf jaar eerder had Tardi zich voor het eerst aan een detectiveverhaal gewaagd. Het scenario voor *Griffu* was geschreven door de buiten Frankrijk evenmin erg bekende thrillerauteur Jean-Patrick Manchette. Gérard Griffu, de hoofdpersoon, mag dan in naam ‘juridisch adviseur’ zijn en vooral incassowerk verrichten, hij is een regelrechte afstammeling van de eenzame helden van Hammett en Chandler. Zelfs de obligate trenchcoat ontbreekt niet. Alle kenmerken van het genre zijn op de spits gedreven. De held wordt afgetuigd, steekt de ene sigaret met de andere aan, zoekt troost in het glas of tussen de lakens, en vrouwen en politici doen in onbetrouwbaarheid niet voor elkaar onder. Zelfs het laatste restje fatsoen, de erecode waaraan Chandlers held Philip Marlowe zich nog angstvalligvasthield, is verdwenen. Griffu ziet er geen been in de wet te overtreden en iedereen in het verhaal, dat in het hedendaagse Parijs speelt, jaagt met geoorloofde en ongeoorloofde middelen zijn eigen belangen na. Aan het begin van het verhaal laat Griffu zich door zijn vrouwelijke opdrachtgever paaien om een inbraak te plegen, wat hem duur te staan komt: ze laat hem meteen barsten. Griffu raakt verwikkeld in een complot van grondspeculanten en politici, met de renovatie van oude wijken als inzet. Geen van de personages overleeft het verhaal, dat uitloopt op een bloedige schietpartij: een methode die Tardi later ook in *De fantastische avonturen van Isabelle Avondrood* regelmatig zou aanwenden om een album te besluiten. De oplettende lezer kon dat einde al zien aankomen, want Griffu's kantoor kijkt uit op een kerkhof. Het rauwe realisme waarmee *Griffu* is getekend, in zwartwit zonder grijstinten, maakt de vertelstijl van het boek overigens des te vreemder. In de monoloog van de hoofdpersoon, die in de verleden tijd is gesteld, (in de *hard boiled*-detective een vertrouwd stijlmiddel; ook de Nestor Burma-boeken zijn oorspronkelijk in de ik-vorm geschreven) moeten we kennelijk

net als in *Het ware verhaal van de onbekende soldaat* een stem uit het graf beluisteren, wat *Griffu* des te macaberder maakt.

Bergaf

Met vrijwel alle personages van Tardi gaat het snel bergaf. Nestor Burma verliest in *Sluiers over de Pont de Tolbiac* zijn geliefde Belita Morales. Arthur Toch brengt zijn Tania zelfs eigenhandig om. Met argeloze jongemannen als Serge Lommerrijk (*De IJsdemon*) en Sander Morgendauw (*Het gebroken geweertje*) loopt het evenmin goed af. De levensloop van Morgendauw is exemplarisch. Net als Serge Lommerrijk verloedert hij voor de ogen van de lezer. In *Vaarwel Morgendauw* is hij nog een ambitieuze kunstfotograaf, die echter geen enkele greep heeft op de exotische avonturen die volgen en die het verhaal met meer geluk dan wijsheid overleeft. In *Het geheim van de Salamander* (1981), waarin hij als soldaat in de loopgraven is terechtgekomen, besmet hij zichzelf met koudvuur om zich aan frontdienst te kunnen onttrekken. Zijn

linkerarm wordt afgezet en na zijn demobilisatie zwerft hij anderhalf jaar dronken door Parijs. 'Je denkt te sterven voor het vaderland en je sterft voor industriëlen,' laat Tardi een van zijn personages Anatole France citeren. Uiteindelijk zal hij in 1933 als souteneur door een politieagent worden doodgeschoten: 'Een prachtvoorbeeld van een mislukt leven.'

Niet alleen in hun lotgevallen, ook fysiek lijken Tardi's personages soms sterk op elkaar. Zelfs Bardamu, de hoofdpersoon van Célines Reis *naar het einde van de nacht*, dat in 1988 door Tardi werd geïllustreerd, past moeiteloos in dat rijtje. De hoofdpersoon van de thriller *De kakkerlakkenkiller*, die in New York speelt, is ook een typische *misfit* Arthur Eisenhower past niet in zijn omgeving, in zekere zin bestaat hij niet eens. Hij is geboren in Berlijn en werd door een Amerikaanse soldaat voor zijn kinderloze echtgenote meegenomen naar de Verenigde Staten. Om zich te onttrekken aan zijn belofte ook Arthurs acht broers en zussen te laten overkomen, beweert hij tegen diens moeder dat het kind onderweg in het vliegtuig aan een hartaanval is overleden. Bij zijn werk als verdelger van kakkerlakken komt Arthur per ongeluk (letterlijk: hij belandt op de dertiende verdieping, die in New-Yorkse gebouwen uit bijgeloof wordt weggelaten) op het spoor van een misdadige organisatie, die op zoek is naar ontwortelde, ontspoorde mensen zoals Arthur Eisenhower om ze moordaanslagen op hooggeplaatste personages te laten plegen. *De kakkerlakkenkiller* is geïnspireerd op de moordaanslagen op John Lennon en Ronald Reagan, die in het jaar dat het boek verscheen (1984) nog vers in het geheugen lagen. Het scenario voor het verhaal is van Benjamin Legrand, schrijver van looiige, politiek getinte science-fictionstrips als *De ijstrein* en *Blank requiem. De kakkerlakkenkiller* is half misdaadverhaal, half psychologische roman en in geen van beide opzichten erg geslaagd. Het sterk literair gekleurde taalgebruik van Legrand haalt veel van de vaart uit het verhaal. Het was de laatste keer dat Tardi met een scenarioschrijver samenwerkte.

Ouderwetse puzzeldetectives

Zijn eerstvolgende, grote project werd de stripbewerking van Léo Malets debuutroman *120, Rue de la Gare*. Of eerder stripvertaling, want Tardi beperkte zich tot het

toevoegen van gezichten en decors aan de tekst. Die bescheidenheid siert hem, maar doet het verhaal de das om. De strip beslaat ruim honderdtachtig pagina's en daarin wordt heel, heel veel gepraat. De actie is minimaal. *120, Rue de la Gare* is een vrij ouderwetse puzzeldetective, met een groot aantal verdachten die stuk voor stuk uitvoerig aan het woord komen. Nestor Burma is als karakter nauwelijks uitgewerkt en ook de bijfiguren blijven schimmig. Als alle puzzelstukjes eenmaal in elkaar zijn gepast, blijft er vrijwel niets van het verhaal hangen: geen enkele figuur, haast geen enkele scène. Een uitzondering is het gesprek in de latrines tussen Nestor Burma en zijn mede-krijgsgevangene Bébert aan het begin van het boek; vooral het achteloze gebaar waarmee ze zich na afloop afvegen, is typisch. Toch is dat een karig resultaat voor een zo dik boek, waar Tardi lang aan heeft gewerkt. Wat wel beklijft, is de sfeer waarin het verhaal zich afspeelt. De Tweede Wereldoorlog, de krijgsgevangenschap die Malet net als Tardi's vader uit eigen ervaring kende, het Frankrijk uit de bezettingsjaren: dat decor geeft het boek een haast

documentaire waarde, die boeiender is dan het mysterie dat Nestor Burma k.o. weet te slaan.

Ondanks die beperkingen werd *120, Rue de la Gare* een van Tardi's bestverkochte albums. Twee jaar later verscheen dan ook een nieuwe Nestor Burma-verhaal, *Een kater van lood*, dit maal niet in zwart-wit, maar in kleur en op klein formaat, getekend voor een speciale, nieuwe reeks die zijn uitgever wilde opzetten. Door de beperkingen van formaat en omvang gedwongen schreef Tardi het verhaal zelf, met Malets personages als uitgangspunt. Hij knoopte aan bij de gebeurtenissen in *Sluiers over de Pont de Tolbiac*, maar het verhaal, waarin Nestor Burma van moord wordt beschuldigd en een goudschat uit de oorlog de inzet is van een strijd tussen oud-verzetsstrijders, maakt de indruk van een verplicht nummer, waarvoor de werkelijke inspiratie ontbrak. Het nieuwe Nestor Burmaavontuur, *Oorlog op de achtbaan*, dat najaar 1996 zal verschijnen, is een van de door Malet zelf geschreven *Nouveaux Mystères de Paris*.

De belangrijkste winst van *Een kater van lood* was stilistisch. Tardi had voor het eerst een verhaal rechtstreeks in kleur gemaakt en zou die methode ook toepassen in zijn volgende project, opnieuw een detective. Louter vanwege de vorm, zoals Tardi in een interview zei: ‘Wat me interesseert in een detectiveroman is de wijze waarop in de verhaalstructuur, tot aan het einde toe, met de lezer wordt gespeeld. Hoe die in de luren gelegd wordt, op welke manier gegevens en stukjes van de puzzel mondjesmaat worden prijsgegeven.’ De roman *Dodelijke spelletjes* van de onbekende auteur Geo-Charles Veran viel Tardi bij toeval in handen, toen hij op zoek was naar een verhaal tegen de achtergrond van de jaren vijftig, de tijd van zijn eigen jeugd. Hij situeerde het boek dicht bij huis, in de *banlieu* van Parijs, het niemandsland tussen stad en platteland, een ‘ondefinieerbaar gebied, waarvan een speciale droeve bekoring uitgaat,’ zoals hij zelf zei. Het boek is opnieuw een pil, die met 238 bladzijden alle voorgaande albums van Tardi in lengte ruimschoots overtreft. Ondanks dat verveelt het geen moment en past het perfect in zijn oeuvre, waarin de ene mens voor de andere onherroepelijk een wolf is. Een bende van vier straatschoffies pleegt een roofmoord om met het geld te ontsnappen aan hun uitzichtloze bestaan. Tardi tekent zijn hoofdpersonen met tederheid, humor en mededogen als slachtoffers van de volwassenen door wie ze min of meer aan hun lot zijn overgelaten. De ontsnappingspoging van de jongens is tot mislukken gedoemd. Aan het slot van het verhaal heeft geen van de vier jongens het radeloze spel van hebzucht en wantrouwen overleefd. Met naturalistische precisie brengt Tardi hun noodlottige, onafwendbare ondergang in beeld, maar door de tere, haast weemoedige inkleuring krijgt het verhaal een melancholieke ondertoon. In wezen is de afloop van *Dodelijke spelletjes* niet minder gewelddadig dan in *Griffu*, Tardi's eerste detective, maar het harde, rechtlijnige cynisme van dat boek heeft plaatsgemaakt voor mededogen en begrip. Illusies koestert de auteur echter nog altijd niet.

Blanc-sec

In 1976 verscheen het album dat een keerpunt in Tardi's carrière zou betekenen en waarvan hij zich naderhand keer op keer tevergeefs getracht heeft zich te ontdoen.

Isabelle en het monster, het eerste avontuur van Isabelle Avondrood, volgde op *De IJsdemon, Vaarwel Morgendauw* en *Het ware verhaal van de onbekende soldaat*, stripalbums die over het algemeen matig ontvangen en slecht verkocht waren. Hoewel aanvankelijk de verkopen nog achterbleven, kreeg het album lovende kritieken. Kort na elkaar verschenen nog drie delen: *De demon van de Eiffeltoren* (1976), *De waanzinnige geleerde* (1977) en *Maanzieke mummies* (1978), maar daarna werden de tussenpozen langer en de tegenzin waarmee Tardi de albums tekende, werd steeds evidenter. *Het geheim van de salamander* verscheen in 1980, *De tweekoppige drenkeling* in 1985 en *Allemaal monsters!* pas in 1994. Grapje van Tardi: de 'kater van lood', die Nestor Burma in het gelijknamige album de grootste problemen bezorgt, is veroorzaakt door het drinken van goedkope *blanc sec*. In het Frans heet Isabelle Avondrood *Adèle Blanc-Sec*. De tegenstelling in de namen Avondrood en Morgendauw is een vondst van René van de Weijer, die de meeste van Tardi's albums in het Nederlands vertaalde. Sander Morgendauw heet in het Frans *Lucien Brindavoine*.

In het laatst verschenen deel, *Allemaal monsters!* lijkt Tardi zich ten lange leste bij de populariteit van de

reeks te hebben neergelegd. Hij vermaakt zich bijvoorbeeld door te verwijzen naar andere albums. Zo laat hij de taxichauffeur die Isabelle in de Rue de Tolbiac afzet opmerken: ‘Wat heb ik u gezegd?... Sluiers over de Pont de Tolbiac!’ *On s'amuse comme on peut*.

Dood en wederopstanding

Isabelle Avondrood was een bewuste poging van Tardi een strip voor een groot publiek te maken. Hij greep daarvoor terug op de lectuur die hij als kind had verslonden, met name op de stripalbums uit de Belgische school, zoals *De geheimzinnige piramide* van Edgar P. Jacobs en *De 7 kristallen bollen* van Hergé, en op de speurdersromans van Arthur Conan Doyle (*Sherlock Holmes*) en Gaston Leroux, schepper van de journalistieke speurneus Rouletabille en schrijver van *Het spook van de opera*, dat in 1910 verscheen. De avonturen van Isabelle beginnen een jaar later, om precies te zijn op 4 november 1911 om 23.45 uur, in het Natuurhistorisch Museum in de Jardin des Plantes in Parijs, waar plotseling een 136 miljoen jaar oud pterodactylus-ei uitkomt. Het blijkt het werk te zijn van de geleerde Philippe Gortworst, die het dier telepatisch tot leven heeft gewekt. Daarmee is meteen een van de belangrijkste motieven van de Isabelle-cyclus geïntroduceerd: dood en opstanding. Personages en monsters sterven naar willekeur, maar kunnen even gemakkelijk weer uit de dood worden opgewekt door middel van duistere wetenschappelijke of esoterische procédés. Sommige figuren, zoals Serge Lommerrijk en drie andere hoofdpersonen uit *De IJsdemon*, verschijnen in *Maanzieke mummies* uitsluitend ten tonele om subiet te worden afgemaakt. Aan het begin van dat album ontsnapt Isabelle zelf weliswaar op een haar aan twee moordaanslagen, maar uiteindelijk wordt ook zij meegesleept in de uitzinnige dodendans van prehistorische monsters, meedogenloze dienders, krankzinnige geleerden, levende mummies, spiritisten en duivelsaanbidders waarin de reeks ontaardt. Ze wordt doodgestoken; ingevroren in een blok ijs wacht ze zes jaar lang tot ze, twee dagen voor het einde van de Eerste Wereldoorlog, tot leven wordt gewekt door Sander Morgendauw, die een album lang (*Het geheim van de salamander*) de hoofdrol in de reeks mocht overnemen en zich op weinig glorieuze wijze van die taak had gekweten.

In *Isabelle en het monster* valt de lezer middel in het verhaal, alsof hij een vervolgaflevering van een stuiverroman of *penny dreadful* in handen heeft. Isabelle, die zoals later blijkt schrijfster van beroep is, zit midden in de voorbereidingen voor de ontvoering van Esther Miltziek die ze hoopt te ruilen voor het vliegtuig dat door Esthers vader is uitgevonden. Met dat vliegtuig wil ze Marcel Minime uit de gevangenis bevrijden, de enige die weet waar de buit van de roofmoord op bankier Puymbroek is verborgen. Ondertussen maakt de rondvliegende pterodactylus het ene slachtoffer na het andere. In het volgende boek krijgt Isabelle het aan de stok met een groep aanbidders van de Assyrische god Pazuzu en ontmoet ze de toneelspelers Antoine Artaud en Clara Benhardt, de vrouw die haar twee albums later zal doodsteken.

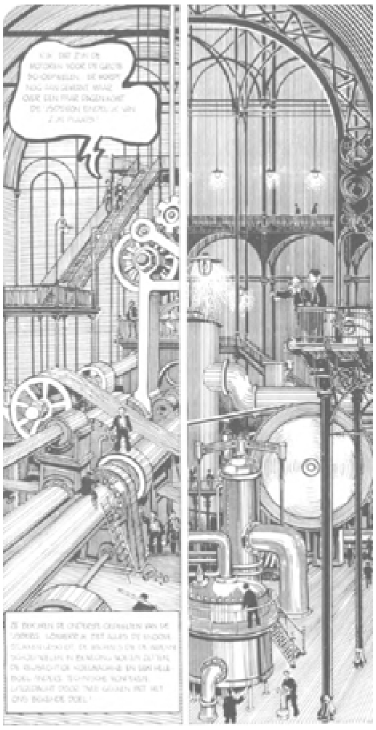
Belle epoque

De Belle Epoque is visueel een dankbare periode voor een tekenaar en vormt een ideale achtergrond voor Tardi's buitenissige verzinsels en intriges. Het is de wereld van gaslantaarns en koetsen die ratelend in

de mist verdwijnen, maar ook van de eerste auto's, motorfietsen en vliegtuigen. De tijd kortom van grote uitvindingen, ontdekkingsreizen, van de optimistische expansie van de Franse burgerij die op het hoogtepunt van haar macht was en dat ook wilde tonen. De mogelijkheden van wetenschap en techniek leken grenzeloos. Er verrezen gietijzeren bouwwerken zoals de Eiffeltoren, waar Isabelle bijkans het slachtoffer wordt van de aanbidders van Pazuzu, of Iron City, het paleis op palen van de verminkte industrieel Otto Lindenberg, dat midden in de Afghaanse woestijn staat (*Vaarwel Morgendauw*) en dat Tardi baseerde op het voormalige casino van Nice. Pas bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, toen talloze soldaten stierven in het slachthuis van de vooruitgang, zou blijken waar de technische ontwikkelingen toe hadden geleid. Intussen deden de theorieën van Sigmund Freud opgeld en in 1912 werd de eerste psychoanalytische vereniging opgericht. Het idee dat zich achter de façade van fatsoen en goede manieren een redeloos dier verschool, dat zich richtte naar zijn laagste driften, correspondeert mooi met het beeld van de ordelijke Parijse gevels uit *Isabelle Avondrood*, waarachter zich de meest primitieve, bloederige taferelen afspelen en waar monsters en demonen vrij spel hebben.

Het knappe van Tardi is dat hij, zeker in de eerste albums van de reeks, de pulpclichés van bijna een eeuw geleden binnen zijn verhaal geloofwaardigheid weet te verlenen om daaruit een geheel eigen wereld op te bouwen, die voor de lezer onmiddellijk, zelfs op een geïsoleerd plaatje uit de strip, valt te herkennen.

Gietijzerarchitectuur



Gaandeweg heeft Tardi personages en gebeurtenissen uit de drie voorafgaande albums met de avonturen van Isabelle Avondrood verweven. Sander Morgendauw groeide uit tot de tweede hoofdpersoon van de reeks en Tardi refereert zowel in *Maanzieke*

mummies als in *Allemaal monsters!* aan *De IJsdemon*, het album dat hij meteen na *Vaarwel Morgendauw* maakte. Tardi had lang aan *De IJsdemon* gewerkt. Het album is dan ook uitgevoerd in een tijdrovende techniek. Om de strippagina's het aanzien van oude gravures te geven gebruikte hij *scraper board*, geprepareerd tekenkarton met een witte laag waarin witte lijnen worden uitgekrast. Vorm en inhoud zijn één. De symmetrische pagina-opbouw herinnert aan de gietijzerarchitectuur uit de periode waarin het verhaal zich afspeelt, het einde van de jaren tachtig van de vorige eeuw. In de tekst bedient Tardi zich, net als in enkele delen van *De fantastische avonturen van Isabelle Avondrood*, gretig van de stijlmiddelen van de toenmalige roman- en feuilletonschrijvers, die vanuit een panoramisch vertellerstandpunt voor- en achteruitblikken, de tijd nemen voor een kort terzijde of een aanvullende toelichting, terwijl ze intussen de lezer met al dan niet retorische vragen in spanning houden. *De IJsdemon* is een eerbewijs aan en tegelijk ook een pastiche op de boeken van Jules Verne, die Tardi

als kind las. Twee geleerden, onder wie de doodgewaande oom van de hoofdpersoon Serge Lommerrijk, wreken hun miskenning door in de Poolzee schepen vanuit een kunstmatige ijsberg tot zinken te brengen. Ze zijn verder van plan de wereldhoofdsteden de bombarderen met ziektekiemen. ‘Cholera in St-Petersburg, tyfus in Londen, pest in Tokyo, tuberculose in Tokyo, zachte sjanker in Parijs... en zo kan ik nog wel uren doorgaan!’ juicht een van beiden. Gifgas, krankzinnige geleerden, buitenissige uitvindingen, op hol geslagen machines, dodelijke monsters, geheime samenzweringen, machtshonger en opportunisme, al die elementen zouden bij *De avonturen van Isabelle Avondrood* in vele vormen en gedaanten terugkeren.

In het voorlaatste deel van Isabelle Avondrood, *De tweekoppige drenkeling* duikt een vuurrode reuzeninktvis op, die het ene slachtoffer na het andere maakt. Hij ontwricht het Gare du Nord en op de Pont de Tolbiac breekt hij het plaveisel en grijpt een passerende non, pal voor de ogen van de verblufte Morgendauw die op slag besluit te stoppen met drinken. In het vervolg op plat boek, *Allemaal monsters!*, komt Isabelle de oorzaak op het spoor. Bij haar uitgever heeft ze kennis gemaakt met de illustrator van de feuilletons waarin ze haar avonturen beschrijft. Deze jongeman, Honoré Fia, is zojuist teruggekeerd uit de oorlog. Hij legt Isabelle uit dat hij als kind altijd voor alles bang is geweest. Op zijn achtste verjaardag kreeg hij een geïllustreerde avonturenroman, waardoor hij besloot dat hij tekenaar wilde worden en waarvan één plaatje hem voorgoed bij bleef: ‘Een zeemonster dat met zijn tentakels een man naar de diepten van de oceaan sleurde... Afschuwelijk! In mijn kinderogen kon de dood niet beter worden verbeeld!’ Het boek in kwestie is Tardi's eigen *De IJsdemon*, de afbeelding van de inktvis is te vinden op de laatste pagina van het vijfde hoofdstuk. Later, als soldaat op het slagveld, ziet Fia de octopus uit het boek opnieuw voor zijn ogen opduiken. Hij valt in handen van dezelfde militaire arts die ook Morgendauws geïnfecteerde arm heeft geamputeerd, de waanzinnige professor Deovolens en een van de talrijke kwade genii in de reeks. De dokter heeft ontdekt dat hij door Fia's angst op te wekken, de tentakels uit diens onderbewustzijn te voorschijn kan brengen. Alleen over de oorzaak van het verschijnsel tast hij in het duister: ‘een trauma dat hij als kind tijdens vakanties aan zee heeft opgedaan,’ vermoedt hij, ‘of toen hij met zijn moeder bij de visboer kwam.’ De lezer weet beter.

De oude, rijke en schaamteloos commerciële uitgever van Isabelles boeken, Louis-Joseph Bonnot, een personage in wie Tardi veel van zijn gal over uitgevers kwijt kan, betreurt aan het begin van *Allemaal monsters!* het verdwijnen van zijn productiefste auteur, ‘gesneuveld, waarschijnlijk. De man van *Het geheim van het Krijt*, *De bloeddorstige farao*, *De vloek van het Hamman Paleis*, *De Kroaat met de kraaien*, *De vliegende dood*... Onze bestsellers!’ De trouwe Tardi-lezer herkent de titels uit *Het ware verhaal van de onbekende soldaat*, waarin een naamloze feuilletonschrijver zijn herinneringen en zijn boeken in een huiveringwekkende, obscene nachtmerrie tot leven ziet komen voordat hij op 10 november 1918, de dag voor de Wapenstilstand, door een kogel wordt getroffen. In zijn hallucinaties ziet hij hoe zijn krankzinnig geworden uitgever zich in een bad verdrinkt en reïncarneert als tyrannosaurus - de naam zal geen toeval zijn.

Strippagina's in uniform

Twee projecten waar Tardi jarenlang mee worstelde, waren een bewerking van *Reis naar het einde van de nacht* van de door hem hoog bewonderde schrijver Louis-Ferdinand Céline en *Loopgravenoorlog*, zijn definitieve boek over de Eerste Wereldoorlog. Een soort *Boek van het Violet en de Dood* dus, waarvan Tardi aan het begin van de jaren tachtig een gedeelte had gepubliceerd. Het zou tot 1993 duren voordat het werd voltooid en uitgebracht. Net als in het geval van Reve bleek bij Tardi het uiteindelijke boek het gewicht van de mythe niet te kunnen torsen. *Loopgravenoorlog* is een respectabel, zelfs bewonderenswaardig boek, dat aan de hand van chronologisch gerangschikte lotgevallen van Franse soldaten een beeld van gruwel en zinloosheid oproept. In zijn voorwoord noemt Tardi het boek een erbarmelijk collectief avontuur zonder helden of hoofdpersonen, 'niet meer dan één anonieme doodskreet.' Om te voorkomen dat het boek door de losse, anekdotische structuur zou verbrokkelen, koos Tardi voor een strakke vorm. Elke bladzijde van *Loopgraven* is op dezelfde manier in drie even grote

stroken verdeeld, strippagina's in uniform. Het verhaal is samengevoegd met de vertaling van *Le trou d'obus* (*De granaattrechter*), dat in 1983 als afzonderlijke uitgave verscheen. Op een van de eerste platen van *Loopgravenoorlog* laat Tardi het uitbreken van de oorlog vergezeld gaan van een bitter citaat van de schrijver Gabriel Chevalier: ‘Mensen zijn schapen. Dat maakt legers en oorlogen mogelijk. Ze sterven als slachtoffer van hun stompzinnige volgzaamheid.’ Maar nadat een kleine honderd pagina's lang een stoet van dode en verminkte slachtoffers is voorbij getrokken, raakt blijkbaar ook de tekenaar zelf murw van zoveel zinloos lijden. Het einde van het boek is, zeer ongebruikelijk voor Tardi, haast moralistisch.

Pessimist

Enkele jaren voor het verschijnen van *Loopgravenoorlog* had Tardi een ander groot project afgerond: vijfhonderd illustraties bij *Reis naar het einde van de nacht*. Geen strip, geen geïllustreerd boek, maar iets daartussenin waarvoor ook de tekenaar zelf geen naam wist te bedenken. In plaats van enkele hoogtepunten van het verhaal te kiezen, zoals een conventionele illustrator zou doen, verbeeldde Tardi werkelijk alle door Céline scènes en personages, en hij bepaalde ook met grote zorg het beeldritme en de pagina-indeling van het boek. Het project bezorgde hem ook buiten de stripwereld een grote naam. Van de geïllusïtreerde editie werden in Frankrijk een kleine honderdduizend exemplaren verkocht, maar Tardi kreeg vanuit de literaire hoek ook veel kritiek. ‘Een gebastaardiseerde Céline,’ vond het dagblad Libération, dat verder stelde dat Tardi's werk ‘een onafhankelijke lezing van de *Voyage* onmogelijk had gemaakt.’ Tardi verweerde zich door te zeggen dat zijn boek niet als een officiële versie van het werk van Céline moest worden beschouwd, maar als een persoonlijke visie, een ‘voorstel’.

Tardi ontdekte het werk van Céline aan het begin van de jaren zestig, toen de schrijver in eigen land een twijfelachtige faam genoot. De vonk sprong meteen over: ‘In Frankrijk heeft Céline de naam een vulgaire auteur te zijn, platvloers, grof. Mijn vader vertelde me over een passage in *Dood op krediet*, over de reis naar Engeland waarbij iedereen op de boot zich onderkotst. Daardoor kreeg ik enorm veel zin dat boek te lezen. Zo ontdekte ik zijn werk Ik wist niet wie Céline was, had helemaal geen informatie over hem. Maar toen ik dat boek las, herkende ik mijn familie, mijn vader en moeder, mensen uit mijn omgeving, dat wil zeggen: het milieu van de kleine middenstand.’

Tardi heeft zijn bewondering voor Céline, van wie hij ook het fragment *Kanonnenvlees* en *Dood op krediet* tot 'beeldromans' bewerkte, nooit onder stoelen of banken gestoken. In het Parijs van Isabelle Avondrood vernoemde hij zelfs een straat naar de hoofdpersoon uit *Reis naar het einde van de nacht*: de pterodactylus uit *Isabelle en het monster* laat een van zijn slachtoffers achter in de Rue Louis-Ferdinand Bardamu. De voornaam keert ook terug in *De IJsdemon*: een van de krankzinnige geleerden heet Louis-Ferdinand Mirliton. Tardi herkent zelf ook een onbewuste invloed van Céline op zijn werk: 'Céline is natuurlijk een pessimist, hij gelooft niet in de wereld. Hij vindt dat je van mensen niets te verwachten hebt. Dat wordt elke dag door televisie en kranten bevestigd. Geweld en

oorlog gaan altijd over dezelfde idiote dingen. Er is geen enkele hoop. Eigenlijk was Céline op zijn manier een soort punker. En net als hij ben ik ervan overtuigd dat de mens tot niets goeds in staat is. Zeg hem dat hij iets stoms moet doen en hij zal het niet laten.'

Meester van de beperking

Over Tardi en zijn werk is betrekkelijk veel geschreven en de tekenaar is vaak geïnterviewd, maar er zijn weinig pogingen gedaan om een antwoord te geven op de vraag waaraan hij zijn grote populariteit dankt. Net als bij de grootmeesters van het stripverhaal, Hergé en Franquin, nodigt zijn werk uit tot navolging. Veel jonge tekenaars hebben een 'Tardi-periode' gekend voordat ze een eigen stijl vonden. De Franse tekenaar Ted Benoît bijvoorbeeld debuteerde in 1976 met het sterk door Tardi beïnvloede *Het ziekenhuis* voordat hij overschakelde op de klare lijn van Hergé en Edgar P. Jacobs, die hij dit jaar opvolgt als tekenaar van *Blake en Mortimer*. In tegenstelling tot Hergé, Jacobs en Franquin en zijn generatiegenoot Moebius heeft Tardi nooit school gemaakt. Daarvoor is zijn werk te persoonlijk en te persoonsgebonden. Het is gemakkelijk enkele uiterlijke kenmerken ervan over te nemen: de mannen met de bolhoeden, de anstig opengesperde ogen, de fonteinen van bloed. Ook de zwartgallig-romantische inhoud van de verhalen zal jonge tekenaars stellig aanspreken. Maar in de ogenschijnlijke eenvoud van zijn tekenstijl heeft Tardi een meesterlijk evenwicht bereikt tussen karikatuur en realisme. 'Strips hebben niets met esthetiek te maken,' zei Tardi ooit. 'Strips hoeven niet mooi getekend te zijn.' Net als Hergé is hij een meester van de beperking. Wat niet nodig is, wordt weggelaten en elke lijn die hij zet, is raak. In zijn illustraties bij *Reis naar het einde van de nacht* weet hij met spaarzame middelen, vaak niet meer dan enkele lijnen en grijze vlakken, een wereld van uitzichtloze wanhoop op te roepen. In zijn verhalen zijn gezichten met slechts enkele penseelstreken weergegeven, maar de mensen die hij tekent zijn echte mensen. De doden in zijn verhalen zijn ook werkelijk dood. Behalve in het weergeven van sfeer is Tardi ook weergaloos in de wijze waarop hij zijn figuren tot leven wekt, in hun motoriek en emoties. Nestor Burma heeft een grove neus, bloemkooloren en ogen als spleetjes, als een spotprent van een detective, compleet met een pijp bungelend in een mondhoek, en toch wekt Tardi de indruk dat je hem op een straathoek in Parijs tegen het lijf zou kunnen lopen. De radeloosheid en de

pijn van de verminkte slachtoffers in *Loopgravenoorlog* zijn voor de lezer aan den lijve voelbaar.

Wie daarin slaagt, is niet alleen een groot striptekenaar maar ook een groot auteur.

De citaten in dit artikel zijn afkomstig uit de monografie *Tardi* van Thierry Groensteen (Loempia, 1985), uit *Loopgravenoorlog*, uit het *Dossier Tardi* van *Les Cahiers de la Bande Dessinée* (nr. 63, mei-juni 1985)en uit interviews met jacques Tardi in De Toestand 1 (januari 1990), Stripschrift 89 (mei 1976), Stripschrift 231 (januari 1990), Stripschrift 267 (december 1993) en Zozolala 72 (december 1993/januari 1994).

Pieter van Oudheusden (1957) is scenarioschrijver en stripvertaler. Hij was redacteur van Stripschriften De Toestand en schrijft behalve voor dat eerste tijdschrift ook voor Zozolala en Zone 5300. Met tekenaar Fred Marschall publiceerde hij in 1990 het stripalbum Liefde en Verraad.

Rob Schouten
Lees feestelijk, groei geestelijk!
Strips en ‘hogere’ literatuur

Ergens in mijn hoofd bevindt zich een afdeling waarin het wemelt van de moffen en de spleetogen, van cowboys die zonder pardon de plaatselijke kassier neerschieten en van ideale meiden met tandpastaglimlach. Ik heb die afdeling ingericht tijdens mijn lagere schooltijd, die ik voor een deel op een volstrekt ondermaats onderwijsinstituut in de stad Groningen heb doorgebracht. Mijn medeleerlingen verdwenen na de lagere school en bloc naar de huishoudschool of gingen de bouw in en ik was hun *egghead*, de zonderling die ging ‘doorstuderen’.

Vanzelfsprekend was ik de aangewezen man om al het huiswerk van mijn toenmalige vriendjes te maken, een karwei waarvoor ik mij liet uitbetalen in Strijdclassics en Lasso's (Uitgeverij Nooitgedacht te Hilversum: ‘Lees feestelijk, groei geestelijk!’), zijnde de geldende valuta in die kringen. Zo beschikte ik, zeer tegen de zin van mijn opvoeders (die meer in de geest van het verantwoorde jeugdblad Kris Kras dachten), over een grote hoeveelheid racistische, fascistische, militaristische en gewelddadige pulplectuur, die omdat ze zich nu eenmaal buiten de civiele *cartoon*-wereld van de dag en -weekbladen ophield, rotzooi van het allerlaagste allooi leverde.

Taaie tegenstand

Midden jaren zestig waren strips en cartoons nog niet zo geëmancipeerd dat ze in beschaafde kringen werden genoten; een verschijnsel als *camp*, dat ons in staat stelt met gevoel voor ironie van het smakeloze en de kitsch te genieten, bestond nauwelijks in brede kringen. Pas met de algehele ontzuiling van de jaren zestig, de *Umwertung aller Werte*, is ook de strip, de *cartoon*, als cultuurgoed langzaam gestegen, overigens nog zonder de bovenlaag van de literatuur te hebben bereikt. Wie in recente literatuurgeschiedenissen als die van Ton Anbeek (*Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985*) en Jaap Goedegebuure (*Nederlandse literatuur 1960-1988*) naar stripschrijvers zoekt, doet zulks vergeefs. Ja, bij Goedegebuure staat Toonder in de index (naar aanleiding van W.F. Hermans' roman *Onder professoren*, dat Tom Poes-achtige effecten zou bevatten), met een verkeerd gespelde voornaam: Martin Toonder. Dat zegt genoeg. Ook in het ultieme overzicht voor de Nederlandse jeugdliteratuur, *De hele Bibelebontse berg*, worden strips slechts zeer zijdelings vermeld. Een paar regels over Bulletje en Bonestaak en Tom Poes, daarmee moeten we het doen. Wat dat betreft vecht de strip nog altijd tegen taaie tegenstand. In het *Woordenboek der Nederlandse Taal* (1934) komt zelfs het woord ‘strip’, in de betekenis van beeldverhaal, nog niet voor, hoewel A.M. de Jong toch al sinds 1921 zijn succesvolle *De wereldreis van Bulletje en Bonestaak* voor Het Volk schreef. Pas de laatste dertig jaar kan het genre enigszins op de genade van de hogere cultuur rekenen, en je kunt het dan ook beschouwen als een langzaam gestegen cultuurgoed, zulks in tegenstelling tot gezonken cultuurgoederen als televisie en *topless* zonnebaden.

Cultuurgoed

Het is opvallend dat sinds de jaren zestig de strip, het grootste iconografische veld in onze beschaving, als motief of als referentiepunt ook in de 'hogere' literatuur aanwezig raakt. Bekend is het geval in *Herinneringen van een engelbewaarder* waarin Hermans een van zijn personages naar de verhalen van Toonder laat verwijzen: 'Nou, opper eens een idee. Tom Poes! Verzin een list.' 'Ik denk even na,' zei Alberegt en keek op de grond. 'Toch naar commisaris Bullebas gaan?' vroeg Erik.' Een, voor de precieze Hermans opmerkelijk anachronisme, oftewel een *blooper*, want het verhaal speelt in oorlogstijd, op een moment dat de Bommelverhalen nog niet verschenen waren, maar in het jaar van verschijnen van het boek, 1971, waren ze natuurlijk al gemeengoed geworden.

In een brief van 21 juli 1963 schrijft Gerard Reve aan Josine M. ten einde enige door hem in het voorafgaande gehanteerde woorden nader toe te lichten: '*Droon* en *kukel* zijn begrippen uit Tom Poes, een verhaal van een maand of vier geleden, denk ik, maar jullie lezen de NRC niet? Hier en daar staan in mijn reisbrieven meer citaten uit Tom Poes, o.a. in de Brief uit Amsterdam de uitdrukking "doorgeblazen krothuis", ontleend aan Heer Bommel En De Grauwe Razer. Tom Poes is zeer grote literatuur, al beseffen slechts weinigen het.' En in een brief van 15 december onderbreekt hij zijn betoog zelfs als volgt: 'Ik maak me zorgen over Heer Bommel, die nu de hut van professor Sikbok is binnengevlucht, tegen het barre noodweer. Met die robot, dat gaat nooit goed, let op mijn woorden. Mij zal het niet verbazen, als de robot, per ongeluk, op Bommel inplaats van op dat zonderlinge muisachtige ventje Pastuiven Verkwil wordt afgestemd. Nu, we zullen zien.'

Ook andere strips, tot dan toe in Nederland onbesproken, komen aan de beurt. In de bundel *Verplaatste tafels* van K. Schippers staat het gedicht 'Een steen voor Krazy Kat':

> Hout, elastiek, geel en groen
>
> Iemand houdt niet van elastiekjes.
> Hij ziet een mooie doos.
> Verandert zijn waardering voor die doos,
> als hij ziet dat er elastiekjes in zitten?
>
> Iemand houdt niet van geel.
> Maar wel van groen.
> Geel maakt deel uit van groen.
> Houdt hij dan toch van geel?

De titel van het gedicht en de relatie tot het gedicht zelf is alleen maar te begrijpen voor wie Herrimans *cartoons* over de zonderlinge haat-liefde verhouding tussen Krazy Kat en de muis Ignatz kent - Krazy Kat die de door Ignatz naar hem geworpen stenen als blijk van grote liefde opvat. Kennelijk maakt aan het eind van de jaren zestig een surrealistische Amerikaanse strip uit de jaren dertig al deel uit van het bekend verondersteld cultuurgoed.

Literair experiment

Een van de schrijvers die zich omstandig met de stripliteratuur heeft beziggehouden is Rudy Kousbroek. In *Het meer der herinnering* is een essay opgenomen, 'Van verre terebinten' waarin Kousbroek de relatie tussen tekst en illustratie onderzoekt. Hij kijkt vooral naar de mythische waarde van de illustraties en de invloed die de cultivering op onze consumptie van strips heeft. Zo vraagt hij zich af 'hoe wij aan zouden kijken tegen allerlei stripverhalen als Lichtenstein in de jaren zestig niet was begonnen afzonderlijke beeldjes er uit, compleet met tekstballonnetje, vergroot weer te geven en tot kunstwerk uit te roepen.' De herwaardering van strips wordt op die manier duidelijk in verband gebracht met de geest van Pop-art, die volgens een recent artikel van Wilbert Smulders, 'Het einde van de modernistische poëtica, Literaire

pop-art in Nederland', het aanzien van de hele cultuur in de jaren zestig en zeventig heeft bepaald.

Kousbroek experimenteerde ook zelf met het genre. In hetzelfde essay vraagt hij zich af: 'Wat was er eerst, de tekening of de tekst? Naar alle waarschijnlijkheid de tekening. De gedachte dat niet alleen een verhaal geïllustreerd kan worden door afbeeldingen, maar ook afbeeldingen door een verhaal, is betrekkelijk zeldzaam; het is iets als: hier heb ik een oplossing; hoe luidde het raadsel?' Het heeft er veel schijn van dat Kousbroek hiermee verwijst naar zijn eigen 'roman' *Vincent en het geheim van zijn vaders lichaam'* uit 1981, eerder in 1975-76 in NRC gepubliceerd. Aan de hand van gravures uit twee negentiende-eeuwse tijdschriften bouwt hij een eigen verhaal op, waarin alle elementen op de prenten het verloop van de geschiedenis bepalen: 'Voor elke gebeurtenis, voor ieder detail dat op een gravure te zien is, moet een verklaring bestaan die niet in tegenspraak mag zijn met de loop van het verhaal of met een eerder gegeven verklaring. Het gaat anders gezegd om het vinden van een logica - een logica die weliswaar hemelsbreed mag verschillen van de ons bekende logica, maar die zonder ooit met zichzelf in strijd te zijn tegelijkertijd een verklaring moet geven van de voorstelling op de volgende gravure en op alle voorafgaande.'

Het verhaal is duidelijk een literair experiment, vol absurde, surrealistische en anachronistische vond-

sten, *Gefundenes Fressen* voor intellectuelen met belangstelling voor slechte smaak. Het doet denken aan grappen, uitgehaald met soapseries als Dynasty, waarin het beeld intact blijft, maar voorzien wordt van een geheel andere tekst, die in plaats van op modale 'I like to read about my betters'-gevoelens speculeert op een ironische lezing. In dat opzicht ressorteert ook Kousbroeks vernuftige stripverhaal op een gevoel voor *camp* bij de lezer. Dat *camp*-element is, denk ik, vaak doorslaggevend in de hedendaagse lezing door literaire lezers van strips als Suske en Wiske, Prins Valiant en Dick Tracy.

Een van de meest merkwaardige integraties van de stripwereld in die van de 'hogere' literatuur vindt plaats in het gedicht 'Een raadsel voor lateren' van de dichter Willem van Toorn. Het begin daarvan staat hiernaast afgebeeld. In een voor hem ongebruikelijke, met typografische afwijkingen en plaatjes en teksten gelardeerde tekst, wordt het standpunt van nu, waaruit op het verleden wordt teruggeblikt, verlegd naar de toekomst, waarin de sporen van onze tijd ooit gevonden zullen worden. Van Toorn vraagt zich af hoe latere generaties op onze produkten zullen terugzien. Prentjes van Batman en Heer Bommel, teksten als 'Bezoekers hier spreken', 'Voeten vegen' en 'Wham' en 'Whoff', wat zullen de nazaten daar tezijnertijd uit opmaken? Zijn het voor latere stervelingen de sporen van 'mensen als wij, bedaarder/nog' of van 'wonderlijke barbaren'? De strip als ikoon van onze epoche, als raadselachtig symbool, te decoderen door toekomstige archeologen.

Essayistische belangstelling

Terzelfder tijd komt ook de essayistische belangstelling voor de strip vanuit literaire hoek op gang. In 1964 publiceerde Umberto Eco de bundel *Apocalittici e integrati*, in 1978 gevolgd door *Il superuomo di massa*, bij ons in één band vertaald als *De*

structuur van de slechte smaak, waarin hij zich voornamelijk bezighoudt met de semiotiek van strips en *cartoons*; zo analyseert hij taal en beeldtaal en hun onderlinge relatie in Steve Canyon, Superman en Peanuts.

In Nederland verschijnt in 1973 van Rudolf Geel en R.H. Fuchs de essaybundel *Schijnhelden en nepschurken*. Aan de universiteiten worden de strips van Bom-

mel geanalyseerd. Zo heb ik zelf in die tijd, samen met Peter de Boer, een (helaas verloren gegaan) werkstuk geschreven waarin wij de gemiddelde zinslengte in pulpstrips, zoals Lasso's en Strijdclassics, vergeleken met die in de vermeende ‘betere’ strips, zoals Kuifje. Een van onze opvallendste conclusies was dat pulpstrips in hoge mate pleonastisch zijn en zeer veel redundante informatie verschaffen. Om een voorbeeld te geven. Een detective vindt een brilletje in het gras. Links boven treft men in het kadertje de verhaallijn aan: ‘Hij zag een brilletje in het gras liggen’. Op het plaatje buigt de man zich naar een brilletje in het gras en in de gedachtenballon lezen we: ‘Hé, een brilletje’. In wat wij gemakshalve betere strips noemden, is de relatie tussen tekst en beeld eerder aanvullend of zelfs averechts, van een ironische onafhankelijkheid van woord en beeld.

Culturele excommunicatie

Toch is er bij alle, al dan niet door *camp* of pop-art gevoede belangstelling voor de strip nog steeds sprake van elitarisering. Want de interesse sinds de jaren zestig richt zich vooral op ‘literaire’ strips (Bommel, Asterix) of als *camp*-gevoelige trivia herkende oudere strips uit Amerika (Batman, Superman), terwijl men in diezelfde tijd in de stripwereld zelf heel andere produkten begint te produceren: erotische, parodistische en surrealistische beeldverhalen. Maar daar hoor je de literaire schrijvers en essayisten uit die tijd niet over. Het heeft er alle schijn van dat de literaire interesse achterloopt bij de actualiteit en men zich vooral interesseert voor intellectuele, volwassen of historisch geworden beeldverhalen.

Karakteristiek voor de culturele excommunicatie van bijdetijdse ontwikkelingen in het beeldverhaal was het lot van de strip *De doka van Hercules*, een produkt uit de jaren tachtig van de Enschedese school (al werd op het omslag vermeld dat een zekere W.F. Bernards de auteur zou zijn). *De doka van Hercules* was oorspronkelijk bedoeld als geschenk bij het Cultureel Jongeren Paspoort, maar werd door de bovenbazen van het CJP afgewezen, als zijnde ongeschikt om de culturele belangstelling op te wekken.

Het is een verhaal dat *De donkere kamer van Damocles* parodieert, met aan diverse pulpstrips ontleende plaatjes en een uiterst summiere, ironische versie van het verhaal van W.F. Hermans. Een travestiestuk. De hoofdpersoon heet Osseworst in plaats van Osewoud, zijn *alter ego* Droogbek in plaats van Dorbeck. Het verhaal neemt in sneltreinvaart puncties uit de Hermans-geschiedenis; het accent valt geheel en al op dramatische en erotische situaties, iedere psychologie ontbreekt ostentatief.

Het is daarmee duidelijk een produkt uit de parodistische stripschool (en daardoor verwant aan bijvoorbeeld erotische versies van de Kuifjeverhalen); niet alleen ironiseert het een bekende Nederlandse *classic* door deze zonder enige diepgang en met smakeloze

prefab-illustraties te hervertellen, maar het is ook een ironische verwijzing naar een veel oudere stripcultuur, die van de Illustrated Classics, waarin de klassieken van onze letterkunde, van Shakespeare tot Dostojevski, in verkorte beeldverhaal-vorm werden gepresenteerd. De afwijzing van *De doka van Hercules* door een culturele instantie duidt op een voortdurende behoudende visie op het medium strip.

Zo lijkt het beeldverhaal inmiddels dan wel een goede bekende van de literatuur te zijn geworden, maar vooralsnog worden alleen de schone handen van de beschaafde en bedaagde vertegenwoordigers geschud.

Rob Schouten (1954) studeerde Nederlands en publiceerde diverse dichtbundels, proza en essaytiek. Hij was redacteur van Trouwen columnist en poëzierecensent van Vrij Nederland In 1996-97 writer-in-residence aan de University of Minnesota. Van 1993-1996 was hij bijzonder hoogleraar literaire kritiek aan de Vrije Universiteit te Amsterdam.

Atte Jongstra
Verhuisbericht
Bruintje Beer in Terwispel

Wie zijn bibliotheek moet verhuizen, ziet veel titels opnieuw. Sommige hebben jaren lang een vergeten bestaan geleid. Ik pakte mijn boekendozen uit en stuitte bij voorbeeld op Peter Cornells *Paradisets vägar* (*De paden van het paradijs*, 1986), een vreemd, Zweeds werkje dat slechts uit noten bestaat. Het zijn aantekeningen bij een manuscript dat de schrijver zegt te zijn kwijtgeraakt, maar dat waarschijnlijk nooit heeft bestaan. Dit is een van die noten:

'In 1902 beklom Freud de Vesuvius.'

Een ander boek dat ik terugvond is Rose E. Selfes *How Dante Climbed the Mountain* (1903), een bundeltje zondagschoollezingen, ingeleid door de 'Lord Bishop of Ripon'. De adelijke eerwaarde zegt in die inleiding dat het hoogste, het beste een combinatie is van groot en klein, wijs en simpel. Daar heeft hij waarschijnlijk gelijk in. Verder acht de prelaat het in Selfes stichtelijke bergbeklimmersboek behandelde *Purgatorio* van Dante bij uitstek geschikt voor kinderzieltjes. Dat roept wel vragen op. Zijn argumentatie had trouwens in Cornells *Paradisets vägar* kunnen voorkomen, waarin de noten vooral over zoeken gaan en het vinden van ondergeschikt belang is.

> *Inferno* is te diep de kelder in voor ontvankelijke zieltjes, *Paradiso* te hoog gegrepen. Weten zij veel hoe de reis op hun levensweg is begonnen? Beseffen zij waar ze zullen stranden? Ik dacht het niet. Nee, dan is de route naar boven, waar de piek van de Louteringsberg zich in de wolken schuilhoudt, de gulden middenweg. De kindertjes op dat spoor te zetten behoort de taak van alle opvoeders te zijn.

Ik ben niet zo vaak verhuisd, ik hou er niet van. Je vindt weliswaar vaak vergeten boeken terug, voor de rest betekent het chaos, méér dan ik aan kan. Iedereen verhuist op zijn minst één keer. Daar komt geen kartonnen doos aan te pas: van de moederschoot naar de ouderlijke woning. Als je geluk hebt, zijn daar boeken. Ik had dat geluk. Voor het eindexamen van de kweekschool voor onderwijzers had mijn vader Zola's *De misstap van Pastoor Mouret* moeten lezen, een roman in drie delen over een ziekelijke, Franse zieleherder die door middel van onbevlekte Marialiefde zwakhoofdig genoeg raakt om te menen dat hij het paradijs op aarde heeft gevonden, in de vorm van een enorme, ommuurde tuin met een onweerstaanbaar nichtje erin. Het had mijn vader kennelijk niet onberoerd gelaten, hij had het tenminste bewaard. Ik vond dat boek op mijn zestiende in grootvaders kist op zolder. Het bracht mij uit het lood. Ik was ontvankelijk - er komt negentiende-eeuwse bevlekking in voor - maar het was te hoog gegrepen.

Later ben ik nog een paar keer verhuisd, ik kon er niet aan ontkomen. Studie, mijn huis werd afgebroken, scheiding, *force majeure*. Maar wie is benieuwd naar verhuizingen? Ik woon trouwens tegenwoordig in de Rivierenbuurt, in een huis dat vanuit de erker een weidse blik biedt, voorzover dat mogelijk is in een stad als Amsterdam. Ik hou van rivieren, altijd gedaan. Er is uitzicht, zelfs als het een waterloop betreft die een kilometer verder al achter een heuvel het beeld uitloreleit. Je weet immers dat zo'n water uit gaat monden, in een zee, of in een andere rivier

die op haar beurt in zee eindigt. Dat geeft lucht. Een verre einder, al is het maar in je verbeelding.

Wie foto's heeft gezien van de met antieke beeldjes en Perzische tapijten volgepropte spreekkamer van Sigmund Freud begrijpt misschien de onderbewuste neiging een landschappelijke verheffing als de Vesuvius te beklimmen. Onderbewust, want voorzover ze wisten hielden de Victorianen niet van verre einders.

We weten dat Luther, achter een gesloten poepdoosdeur, tot de introspectie van het *sola fide* ('alleen het geloof in je binnenste telt') is gekomen. Waar Nietzsche op de Übermensch-gedachte is gekomen weten

we niet. En Freud? Ik ken zijn werk slecht, afgezien van dat ene essay dat over een ontmoeting in Pompeï gaat, maar neem bij dezen aan dat de Weense bellettrist, staande op die kraterrand in het jaar 1902, voor het eerst zijn Über-Ich heeft gezien.

Terug naar mijn eerste verhuizing. Die vond plaats binnen de dorpsgrenzen van het Friese Terwispel. Achter Terwispel loopt een oude rivier (een van de grote vier oude stromen in Friesland), kronkelig als die ene rivier in het Nabije Oosten die de Grieken ‘Meander’ noemden. In Terwispel spreken ze van 't Ald Djip, maar haar bochten naderen hier en daar de vorm van de Griekse Omega. Rivieren als Meander en Ald Djip tasten zichzelf een weg door het landschap. Weerbarstige, ondoordringbare grondstukken laten ze links of rechts liggen, ze zoeken de zachte delen op en likken zich zachtjes slingerend naar de monding.

Op die manier probeer ik me hier een stripverhaal in te kabbelen, het eerste dat ik onder ogen kreeg. Rustig, van boven naar beneden. Het was in Terwispel, bij de oude onderwijzer Cees Stielstra, die in een huis woonde vlakbij de brug over de Opsterlandse Compagnonsvaart. Die brug werd aan het eind van de Tweede Wereldoorlog door de Duitsers opgeblazen. Stielstra vertelde: ‘Ik had iemand te logeren die avond. Ik weet niet meer precies waarom. Er was al een bed opgemaakt in het voorkamertje boven, maar ik zei tegen hem dat hij beter in de woonkamer op de bank kon slapen. Die nacht ging de brug de lucht in. Ik schrok wakker van de ontploffing en hoorde glasgerinkel. Was er niet een enorm stuk staal door het raam in dat opgemaakte bovenbed geslagen? Het zat tien centimeter diep in de vloer, dwars door de matras heen. Stel je eens voor dat mijn gast daar had geslapen... Het bloed had tot het plafond gezeten! Spetters overaljongetje. Denk je eens in!’

Ik was veel te jong voor dat verhaal en Stielstra wist het. Hij was een man met genoegens in de sfeer van Sparta (hij was erg actief in het Gymnastiekverbond) en het kwellen van dieren, zo stel ik mij voor. Ik heb twee schooljaren lang onder zijn straffe pedagogie gezucht. Mijn klasgenoot Atze Hakse heeft dat stille genot aan den lijve ervaren, als vast object voor de correctieve maatregelen van de Klassieke opvoeder Stielstra: kop tussen de onderwijzersknieën, billen omhoog voor krachtig bericht. Stielstra was voor ons wat meester Besteman is in het werk van Willem Brakman: sadisme, barstend van spanning in de hoepels der dorpsmoraal. Hard boe roepen vanuit een ongeziene struik als er kleuters in buurt zijn, ontreddering in een kring van oudere kinderen aan de hand van draconie op ongeregelde tijden. Zuigen, tarten, treiteren. De vrouw van Stielstra gebruikte altijd citroenen in het eten, je rook ze in keuken als je binnenkwam. Het was in de jaren zestig, toen de mensen in Terwispel de citroen nog als een heel zure vrucht beschouwden.

Stielstra gaf mij Bruintje Beer.

‘Dat is een mooi verhaaltje voor jou,’ zal hij gezegd hebben, met de kuiltjes in de tanige wangen, die je ook zag als hij met Atze Hakse tussen de knieën, verwoed tamtammend, de reacties in de klas peilde. Hij had gevoel voor wat kinderen de stuipen op het lijf joeg. Een echte onderwijzer.

Nu moet ik vertellen dat mijn vader een auto had gekocht, een zwarte Opel Record uit mijn geboortejaar 1956. Een garage hadden we toen nog niet, de auto stond in de

schuur van een vriend die halverwege het buurdorp Gorredijk woonde. Om bij de Opel te komen passeerden we het huis van Stielstra. Op klaarlichte dag was er niets aan de hand, maar als we in het uur van hond en wolf, tegen de avond de auto moesten halen, zag ik vanaf mijn vaders bagagedrager, achter dat oorlogsraam boven in Stielstra's voorgevel, Bruintje Beer vervaarlijk staan uit te stralen. Soms stond dat makkertje van hem, een dassenjong met een sjaaltje als een strop, er naast te grinniken. Ik was altijd bang, daar hielp geen beschermende vaderrug aan. Bruintje Beer heeft mij veel ongemak bezorgd, en bezwete dromen.

Ik herinner mij Bruintje niet als een erg gymnastisch beertje. Erg stijf, die pluizige ledematen. Maar hij en Stielstra hadden beslist iets gemeen. Misschien waren ze geestverwanten, misschien deelden ze geheim genot (die das vertrouwde ik ook voor geen cent), ze spanden onmiskenbaar samen, geheimzinnig roerend in ternauwernood voorkomen Tweede Wereld-

oorlogbloed. Terwijl op de achtergrond van Terwispel 't Ald Djip als eeuwen tevoren haar rug kromde, likkend aan haar boorden van klei. In die oevers zijn nog Romeinse munten gevonden, ik bedoel maar.

Stielstra is al jaren dood. Ik kan niet zeggen dat hij op verdiende manier is gestorven - eenzaam, op het toilet van Zuster Koster, diacones te Gorredijk, hartaanval - want ik had geen hekel aan de man. Iedereen heeft zijn eigenaardigheden. Tien ex-pupillen in turnkostuum verstrooiden zijn as in het stroomgebied van 't Ald Djip. Er was opluchting voelbaar, is mij verteld.

Bruintje Beer heb ik sinds mijn bezoekjes aan hem - eerst door die citroenenkeuken, dan in zijn Victoriaans geurende huiskamer blootgesteld aan zijn zure opvoedershumor - nooit meer gezien. Ik schrijf over mijn geheugen aan een oud stripverhaal, op de enige manier die zich daar voor leent: kronkelend, met zicht op...

Denkend aan Bruintje Beer zie ik twee tekendiertjes onschuldig ogend voor zware loofpartijen staan. Iets in de sfeer van liguster dat geen heggeschaar kent, rododendrongroen, donker. De omgeving waarin Bruintje Beer verkeerde, en andere figuurtjes waarvan ik mij alleen genoemde das met dat strakke sjaaltje herinner, was door de natuur volgepropt als een Victoriaanse huiskamer: zwaar treurbomenbehang, duistere tapisserie van woekerend lover, onheilspellend gemeubileerd met stammen waarin je steevast diabolieke aanschijn ontwaarde. Kwam er een rivier in voor? Het zal wel, ik weet het niet meer. Verder dan pagina tien van dat ene Stielstra-exemplaar ben ik nooit gekomen. Ik werd er benauwd van. Er was geen uitzicht, de einder was volgegroeid. Bruintje Beer was een strip om snakkend naar de kraterrand van de Vesuvius te vluchten.

Een vriend van mij verhuisde naar Amerika en gaf een afscheidsfeest. Ik liep er een andere vriend tegen het lijf, een liefhebber van oude Duitse en Franse strips, die ik vertelde over dit stuk.

'Bruintje Beer, angst...' zei hij. 'Ik begrijp het. Bruintje maakt ook hele erge dingen mee, samen met zijn vriendje Wim Das. Op een slecht moment lopen ze in een ommuurde tuin, als ze een bres in die muur vinden. Ze klimmen er doorheen en komen in een andere tuin, waar onnatuurlijk grote bloemen staan, om een huisje waar ze aan de schel trekken. Daar woont een zekere Stielstra, die ze onmiddellijk naar binnen trekt en ze opsluit in de kelder. Enfin, ze komen daar op een of andere manier weer uit, rennen weg, en zien tot hun verbijstering dat die bloemen intussen tot de hemel reiken. Doodeng.'

Ik moest aan Zola's Pastoor Mouret denken. Die vindt ook een bres in de muur om de nichtjestuin die hij 'Le Paradou' noemt, ook op een slecht moment: de potige broeder Cornee (een citroen van een kerel met kuiltjes in de wangen) is ter plekke, grijpt hem in zijn dunne nek en sleept hem terug naar zijn dorpskerkje, waar die zwakhoofdige pastoor zijn verdere bestaan wijdt aan een tot onnatuurlijke hoogten reikende liefde voor de Moeder Gods.

'Ik werd vooral bang van die loofpartijen,' zei ik.

Mijn vriend knikte.

'Bladeren ja, veel bladeren.'

Waar heb ik toch gelezen dat Petrarca de man was die het bergbeklimmen heeft uitgevonden? Nazoeken kan ik het niet, er zijn nog zoveel boekendozen onuitgepakt. Laten we aannemen dat hij het was. Wat deed hij daar? Uitkijken in de verte, naar de einder koekeloeren denk ik. En wat zag Petrarca? Ik stel me daar mistflarden bij voor, in de vorm van een *noli-me-tangere*-geliefde, een kruidje-roer-me-niet, het type dat zich maar al te graag door een dichter laat bezingen. Laura was haar naam. Aan die mistflarden hebben we onvergetelijke sonnetten te danken.

Petrarca mag dan de eerste zijn, Freud klom ook. In 1902, één jaar voor E. Selfe *How Dante Climbed the Mountain* publiceerde, haar reisgids voor de gulden middenweg bergopwaarts, ten behoeve van zondagschoolleerlingen.

Freud verbreedde de menselijke blik - dat hebben we althans lang gedacht - met het Über-Ich. Mag ik Freud een Victoriaan noemen? Misschien waren Freud en Petrarca piekbroeders. Tot op zekere hoogte, want Petrarca was bepaald geen Victoriaanse... Op dat laatste kom ik zo.

Net als in alle perioden in de schone kunsten, was ook in de Victoriaanse tijd het landschapsschilderen een veelbeoefend genre. Met de Victoriaanse conterfeitsels van berg en dal is iets aan de hand. Ik weet niet of ze mist haatten of vreesden - de Victoriaan Jack de Ripper was dol op slecht zicht in Oost-Londen, maar misschien is dat een slecht voorbeeld. Ik weet evenmin of ze de blik *ins Blaue hinein* niet aankonden, maar je zou het bijna zeggen. Op al die Victoriaanse landschappelijkheid is geen uitzicht zo weids of er rookt wel een ver schoorsteentje. Zeegezichten eindigen niet bij een lege einder, er is een stip aan de horizon, een schip aan de horizon, een mastpunt, een zeiltje. Laagland mag oneindig zijn, maar in die oneindigheid wonen ook mensen waar je bij calamiteiten altijd aan de schel kunt trekken. De wereld is bewoond, onder controle, veilig. En ach, die laatste witte plekken op de kaart (waar bijvoorbeeld ontspringt de Nijl?), die tekenen we vandaag of morgen wel in. Kwestie van tijd, de mens kan immers alles aan. Als er nu nog geen schoorsteentje rookt in de witte verte, dan steken we daar morgen de haard wel aan.

Freud tuurde vanaf de Vesuvius naar beneden en zag het Über-Ich. Typisch Victoriaans ook, zou ik zeggen. Als er geen schoorsteentje rookt, kan er toch vuur zijn. Voor wie Freud als zielenschouwer serieus neemt, is de horizon des geestes dichtgemetseld met verklaringen.

Ik had beloofd een kwestie met bergpionier Petrarca op te lossen, als hij het tenminste was. Hij was dichter als Freud, maar deed geen moeite iets anders te zijn. Petrarca zag op zijn berg mist, of helemaal niets, en stelde daar het (de) zijne bij voor. De leegte was zijn muze. Dat die nu eenmaal de naam moest hebben die ik al noemde, daar kon hij ook niks aan doen.

Ik ben geen Victoriaan, nooit geweest. Plamuur het uitzicht dicht en ik ben rijp voor vastbesloten, klinisch toezicht. Bruintje Beer, Stielstra, Broeder Cornee, dat raam, Tweede Wereldoorlog, woekerloof. Denkend aan de strips in mijn jeugd zie ik naast een willoze hoofdpersoon een Wim met een wurgsjaaltje staan, naar voren geschoven - op mij af - door bladerpartijen, dreigend als Birnams wandelwoud uit Shakespeare's *Macbeth*. Er is geen glooiend pad naar boven, geen horizon. Zo voel ik dat, als ik groot en klein, wijs en simpel, likkend als een oude Meander, door mijn jongetjesgeheugen vloei.

In sommige boeken wil je wonen. Dat geldt ook voor strips - lang leve Robert Crumb, met zijn vesuviaanse vrouwen zou ik mijzelf kunnen terugvinden! Bruintje Beer bracht mij als lezertje op een andere gedachte. Biezen pakken! Weg! Hoe erg ik verhuizen ook vind.

*Atte Jongstra (1956) publiceerde verhalenbundels (*Cicerone, *1992), de roman* Het huis M *(1993) en onlangs de essaybundel* Familieportret *(1996).*

Hans van Daalen
Een mes in de rug
Eric de Noorman, of de gevolgen van een slechte opvoeding

Tijdens de Haarlemse stripdagen 1996 kwam er voor mij een einde aan tweeëntwintig jaar wachten.

De Nederlandse striptekenaar Hans Georg Kresse overleed op 12 maart 1992. Daarmee leek een punt gezet achter een uniek oeuvre van stripverhalen en boek- en tijdschriftillustraties. De afgelopen jaren verscheen er toch nog een klein aantal boekuitgaves. Niet alleen met oud werk dat nog niet eerder in boekvorm verschenen was en dat was opgedoken uit de archieven van uitgevers voor wie Kresse had gewerkt, maar ook met geheel nieuw werk - onvoltooid werk gevonden in zijn nalatenschap. Er werd een gelimiteerde uitgave gemaakt van zeventien geïnkte platen van een verhaal dat ruim tweehonderd bladzijden had moeten tellen en de geschiedenis vertelde van de historische figuur Dzjengis Khan. Met de publicatie van een plaat uit het tiende deel van de Indianenreeks in het tijdschrift van de Kressekring, Viking, werd duidelijk dat Kresse ook in zijn laatste jaren niet van het penseel had kunnen afblijven. Ook dit verhaal was niet afgemaakt.

Met de publikatie van deze flinters strip maakte men mij, als fan van het werk van Kresse, zeer blij. Maar er kwam ook oud zeer naar boven dat vervolgens weer voedsel gaf aan nieuwe hoop. Zou er dan toch een vervolg bestaan op het vijfde verhaal van Erwin, zoon van Eric de Noorman? Het verhaal *De Ware Koning*, dat in 1974 in wekelijkse afleveringen van twee pagina's in het stripblad PEP verscheen, eindigde na vele onderbrekingen en een inkrimping van de wekelijkse portie van twee naar één bladzijde abrupt met de mededeling onder plaat 59: *einde van deze episode*. De publikatie van deze strip was zo onregelmatig dat, blijkens ingezonden brieven uit die tijd, vele oplettende lezertjes gedwongen waren de lectuur van dit buitengewoon schimmige verhaal te stoppen.

Het had, volgens Kresse zelf, zo mooi en spannend zullen worden. In PEP nr. 7 van dat jaar was het nieuwe verhaal rond Erwin heel voortvarend van start gegaan, met maar liefst vier mooi gedetailleerd uitgewerkte, schitterend ingekleurde platen, alles voorafgegaan door een uitgebreid interview met de meester zelf. Daarin verklapte Kresse enkele gebeurtenissen die zouden gaan plaatsvinden: ‘In dit verhaal of in het volgende komt Lauri weer terug. De obscure magiër, die voor Erwins geboorte reeds rechten op hem deed gelden, tracht de koningszoon weer onder zijn invloed te krijgen. Het zou wel eens slecht met Erwin af kunnen lopen. De serie Erwin gaat na dit verhaal in elk geval *De nieuwe avonturen van Eric de Noorman* heten.’ Was Erwins rol uitgespeeld? Was Kresse werkelijk van plan Erwin zijn strip uit te tekenen en Lauri, de tovenaar en ongewenst voogd van de koningszoon, zijn oude rol weer te laten oppakken?

Voor een beter begrip van deze lezersverwachting en de daaruit geboren frustratie - want de tekenaar kon er niet aan voldoen - volgt nu een als introductie op te vatten stuk over de strip *Eric de Noorman* van Hans G. Kresse.

EN ZO...
IK MAG JE TÖCH AL NIET VRIJER... DUS ER HOEFT MAAR DÁT TE GEBEUREN OF IK PRIK JE MET GE-NOE-GEN AAN M'N DOLK!

Een autodidact in de Toonderstudio

Hans Kresse zag het *plotten*, het uitdenken van de intrige, als het leukste onderdeel van het maken van een strip. Als dat eenmaal afgerond was, begon het verplichte corvee. Het moet voor de liefhebber van zijn werk verbijsterend zijn te horen dat Kresse het liefst verhalen zou maken, zonder die te hoeven 'illustreren'. Toch is het eerste wat opvalt aan dit 'illustratiewerk' het schijnbare gemak waarmee de tekeningen tot stand zijn gekomen. Als je de carrière van Kresse volgt vanaf zijn leerlingtijd bij de Toonderstudio (tussen 1943 en 1947) zie je binnen zijn eerste eigen, en meteen belangrijkste strip *Eric de Noorman* een gestage ontwikkeling. In de eerste verhalen zijn de tekeningen nog stijf en is de anatomie van de figuren niet altijd correct. In die beginperiode hanteert Kresse de inktpen, maar al snel gaat hij over op het gebruik van het penseel. Het betreft hier een moeilijker aan te leren discipline, maar de tekeningen winnen aan levendigheid doordat de lijnen dikker en soepeler worden en zo meer beweging suggereren.

Terwijl bijna geen strip van Kresse in stijl en invulling van de karakters aan smaak of mode onderhevig lijkt, is het opvallend hoe tijdgebonden de vrouwelijke hoofd- en bijfiguren in die eerste periode uit het penseel komen. Ze beantwoordden veel meer aan de dan geldende smaak (zie het verhaal *Heidrun* uit 1950) dan de universele schoonheden uit latere verhalen. Met deze aanloopperiode in het achterhoofd beseft de lezer hoe uitzonderlijk hoog van kwaliteit het latere werk is. Het ballet van geweld dat in veel van Kresse's historische strips wordt gedanst is adembenemend. Als je met van plaatje naar plaatje schiet, vergeet je bijna dat je papier in je handen hebt en dat alles tweedimensionaal is.

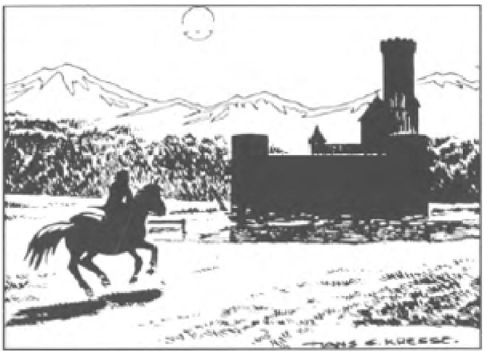
Kresse heeft geen school gemaakt en zijn tekenstijl is net zo uniek als onnavolgbaar. Wat zijn strips ver uittilt boven de middelmaat is de volstrekte authenticiteit in verhaal en aankleding en het soepel briljante, wat technische beheersing betreft superieure karakter van de tekeningen. Kresse mag zelf het *plotten* en het verhalen vertellen het leukste hebben gevonden, toch vertegenwoordigen die *plots* meestal niet de sterkste kant van zijn strips.

De lange weg van fantasy naar historie

De eerste verhalen van Eric de Noorman kunnen naar het rijk der fabelen worden verwezen. Het begint allemaal, dankzij een idee van Marten Toonder, in Atlantis. Eric is erbij als het continent door een heuse atoomoorlog in de oceaan verzinkt. De

enige souvenirs van deze spannende vakantie zijn zijn toekomstige echtgenote Winonah en de dwerg Pum Pum. Winonah, prinses van Atlantis, zal altijd in zijn directe nabijheid blijven, maar de anamolie Pum Pum moet er na vijftig avonturen aan geloven. Anders dan vele van de strijdmakkers van de Noorman sterft de dwerg niet in de strijd, maar verdwijnt als overtollig materiaal uit een andere wereld. Naast de onbestaanbare Pum Pum lopen er in de eerste verhalen ook reusachtige spinnen, draken en mensapen rond. Het is een geluk dat Kresse al snel een grote hekel kreeg aan deze fabeldieren, zodat ze schielijk uit de strip verdwenen. Moeilijker te verwijderen waren de verschillende anachronismen die in de loop der beginnersjaren in deze historische strip waren geslopen. Zo vinden we de Romeinse keizer Commodus uit de tweede eeuw na Christus naast kasteelburchten uit de late middeleeuwen en zwaarden uit de zevende eeuw. In de jaren die volgen, begint Kresse zich grondiger te documenteren. Hij pakt het verwijderen van begane blunders geraffineerd aan. De atoompistolen van de Atlantiërs verdwijnen voorgoed onder de oceaanspiegel. De middeleeuwse kastelen vergen echter

meer avonturen voor ze van het papier verdwijnen. In het verhaal *De wolf en de havik* zien we hoe de burcht van Wogram tot een ruïne is geworden. Eric krijgt een nieuw onderkomen, maar al zijn er dezelfde stenen voor gebruikt, het bouwen van gotische burchten was men verleerd. Zo krijgt het kasteel een waardige opvolger in de vorm van een burcht uit de vijfde eeuw, met een houten pallisade rond een verhoging, bekroond door een robuust stenen gebouwt.



De magie van het zwaard

Het element van de zwarte magie zal niet geheel uit de strip verdwijnen, maar een metamorfose ondergaan. Die magie zet zich vast in het belangrijkste werktuig uit die tijd: het zwaard. In het verhaal *De moordenaar van koning Wogram* komt Eric voor het eerst samen met zijn vrouw thuis. Hij vindt de troon bezet door zijn neef. Nadat hij deze daarvan verwijderd heeft, gaat hij op zoek naar de moordenaar van zijn vader. Wanneer hij deze ondekt en uitdaagt voor een tweegevecht, ontdekt Eric

dat de man niet alleen het leven van zijn vader heeft genomen, maar ook diens zwaard. Dit zwaard is speciaal voor Wogram door een onderaards volkje gesmeed en is onbreekbaar. Eric wordt tot twee keer toe vernederend verslagen, maar zijn leven wordt gespaard. Om in een gelijke strijd zijn vader te kunnen wreken gaat hij op zoek naar iemand die hem een gelijkwaardig zwaard kan leveren. Via de zieneres Vala belandt hij bij de tovenaar Lauri, die hem tegen een nog nader te benoemen wederdienst een tweede onoverwinnelijk zwaard levert. Eric blijkt de beste zwaardvechter. Wanneer hij het geleende edelmetaal terugbrengt bij Lauri merkt Eric dat hij in een val is gelopen. Lauri eist de opvoeding op van de eerstgeborene uit Erics huwelijk met Winonah. Als de koning onthutst weigert, vraagt Lauri een vervangende beloning in de vorm van een scheepslading goud uit een land aan de andere kant van het grote water. Al direct na Erics vertrek blijkt Winonah zwanger. Eric zal, onwetend van de geboorte van zijn kind, zeven jaren onderweg blijven. Bij de start van ieder nieuw avontuur gunt Kresse ons met een aantal plaatjes een kijkje op dit moederlijk geluk; de geboorte van een zoon die Erwin (ERic WINonah) zal gaan heten. We zijn ook getuige van het eerste onderhoud tussen de koningin en de tovenaar. Als zij de ware reden achter Erics reis verneemt, is zij ten einde raad: ‘Als de koning niet na twee jaar met het goud terugkeert, valt uw zoon Erwin mij op zijn zevende verjaardag toe en zal ik voor zijn verdere opvoeding zorg dragen.’ Winonah is gedwongen Lauri een plek dicht bij haar zoon te geven - suikeroompje Lauri. Pas bij Erics thuiskomst blijkt

in een gericht dat Lauri in de overeenkomst nooit een termijn heeft genoemd en weet Eric zijn zoon veilig. Dat de eerste zeven jaren zonder vader in de buurt, maar met een tovenaar als nare oom zijn sporen nalaat, zullen we nog zien.

Ondertussen is het magische zwaard van koning Wogram door een schermutseling tijdens de zeetocht de Atlantische oceaan in- en het verhaal uitgevallen. Kresse kan echter nog niet helemaal afstand doen van de magie. In het verhaal *Het Tyrfingmysterie* meldt zich een ander magisch, dit maal fluisterend zwaard, dat zich minder makkelijk laten wegmoffelen. Het is de vloek van het oude geslacht Tyr en geeft de bezitter onoverwinnelijke macht, maar luidt ook onherroepelijk diens ondergang in. Men denkt de vloek te hebben bedwongen door het zwaard in een dichtgemetselde crypte in een stenen altaar vast te zetten. Eric, op bezoek bij de kasteelheer om navraag te doen naar de verdwenen Pum Pum, ontdekt dat de dwerg is opgesloten omdat hij bij toeval het zwaard heeft ontdekt. Kort daarop blijkt het zwaard uit de crypte ontvreemd; een van de dienaars van de kasteelheer is er mee vandoor. In de strijd die volgt, ontsnapt de Noorman maar ternauwernood aan de dood en keert het zwaard zich tegen degene die het hanteert. Ook Eric vangt de kwade influisteringen op, maar weet er weerstand aan te bieden. Het magisch stuk metaal wordt, verstopt in een met stenen verzwaarde kar, afgezonken naar de diepten van een plaatselijk meer. Opnieuw denkt men de vloek te hebben uitgebannen. Elf verhalen later echter komt deze brok onverwoestbare magie weer tot leven in een van de meest indrukwekkende avonturen rond de Norenkoning, *De geschiedenis van Bor Khan*. Een klein groepje Hunnen is er door de Khan op uitgestuurd om uit te vinden wat er waar is van de verhalen over een onoverwinnelijk makend zwaard. De Hunnen slagen erin het zwaard van de bodem van het meer omhoog te brengen, maar Tschai, de leider van de verkenners, pleegt verraad en eigent zich het zwaard toe. Eric besluit dief en zwaard achterna te gaan en dat levert een aaneenrijging op van tegenslagen en ontberingen. De Noren lijden schipbreuk; een hongertocht in een sneeuwstorm volgt. Erwin redt uiteindelijk zijn vader van de ondergang. Aan het eind van het verhaal, wanneer het zwaard Tyr talloze slachtoffers heeft gemaakt, waaronder Tschai en de Khan zelf, komt het in handen van Eric's strijdmakker Svitjold. Die trekt het zwaard uit handen van de weifelende koning en beslist in de laatste schermutselingen de strijd, maar neemt daarmee ook de vloek op zijn schouders. Dit laatste stukje onvervalste magie uit de avonturen van Eric de Noorman vindt zijn einde ergens op de bodem van de Egeïsche zee.

Idolen van brons

Als spanningselement wordt de zwarte magie hoogstens nog vervangen door spelletjes, zoals voorspellende worpen met dobbelstenen. Een serieuzer spanningselement komt voort uit de steeds groeiende behoefte van de auteur zich goed te documenteren en zo een meer verantwoorde historische strip te maken. Kresse gebruikt in een aantal geslaagde verhalen bestaande legendes. Het mooiste en veruit meest geslaagde voorbeeld daarvan is het gebruik - verweving is een betere omschrijving - van de legende van de zeven paardjes. Deze legende lag ten grondslag aan een van de belangrijkste gebeurtenissen in de vijfde eeuw, de eeuw van de ondergang van het Romeinse rijk: het binnenvallen van de Hunnen onder aanvoering van Attila. In het verhaal *Het bronzen paardje* krijgt Eric uit de mond van een reiziger voor het eerst de legende te horen. Zeven kleine bronzen paardjes zijn verspreid geraakt over Europa. Als ze weer herenigd worden, schenken ze de bezitter onmetelijke kracht en garanderen zo diens alleenheerschappij over Europa. Volgens de onbekende bezoeker doen er geruchten de ronde dat Attila de Hun drie van de

paardjes bezit en op zoek is naar een vierde, voor hij aan een opmars durft te denken. De reiziger blijkt in het bezit te zijn van een van de paardjes. Hij schenkt het de koning en weet hem over te halen om met een vloot van eenentwintig schepen uit te varen: ‘Eenentwintig schepen is een mooi aantal, drie maal zeven paarden van de zee, een sterk getal.’ Enkele verhalen lang blijft deze legende en de daaraan gekoppelde dreiging uit het Oosten op de achtergrond, om in de verhalen *De gesel van de steppe* en *Het zevende paardje* terug te keren. In dat laatste verhaal speelt een oud zwaard een hoofdrol. Het uiteinde van het gevest van dit zwaard wordt gevormd door het laatst-overgebleven paardje - Attila en Eric bezitten er inmiddels ieder drie. Het machtsevenwicht dreigt te worden verstoord. Als Eric de plaats waar het oude zwaard is verborgen ontdekt, verliest hij zijn bijgeloof. Op die plek blijkt eeuwen geleden een grote slag te hebben plaatsgevonden en er liggen vele van dit soort oude verroeste zwaarden. De Noorman stelt vanaf dat moment alles in het werk om een groot aantal volkeren en stammen tegen de Hun te verenigen. Uiteindelijk lukt het hem om met samen met Saksers, Alanen, West-Gothen, Bourgondiërs - zelfs een Romeins legioen doemt op - het enorme Hunnenleger terug te drijven. Dit historische verhaal rond de opkomst en neergang van Attila heeft Kresse schitterend verwerkt in zijn mooiste en met tweehonderd stroken ook langste verhaal: *De laatste slag*.

Anti-held

Door het aannemen van steeds meer tekenopdrachten voor dag-en weekbladen komt Kresse onder een steeds grotere druk te staan. Midden jaren vijftig zijn zijn platen zeer gedetailleerd en ogen hecht gecomponeerd. De tekeningen zijn altijd doeltreffend en nooit te vol. In de tien jaar daarna is een neergaande lijn zichtbaar: de tekeningen worden leger en uiteindelijk verliezen ze zelfs de soepele lijn waar zijn werk om werd geroemd. Pas in de aanloop naar Kresses lievelingsverhaal *De laatste slag* komt er weer leven in de strip. De twee laatste kranteverhalen, *De stille strijd* en *De eerloze krijg*, zijn weliswaar net zo grof getekend als de verhalen uit de voorgaande periode, maar ze lijken weer het produkt van een geïnspireerd kunstenaar. Een van de oorzaken voor deze heropleving is het onderwerp van deze laatste tekststrips rond Eric: de al jaren moeizaam verlopende verhouding tussen vader en zoon. Het verhaal loopt uit op een gevecht waarin Eric en Erwin tegenover elkaar komen te staan. Het is vooral dit gegeven dat voor de eerste keer in de geschiedenis van de strip een anti-held oplevert; het maakt deze strip zeker voor die tijd tevens uniek. Kresse: ‘Het realisme in je verhalen creëer je door van je bijfiguren feilbare mensen te maken. Erwin is zo

iemand, hij kan rotte, onverwachte dingen doen. Door zijn karakter werkt hij aan zijn eigen dood.'

Zijn eerste strips maakte Kresse al rond zijn tiende. Ze werden gepubliceerd in het padvinderblaadje De Verkenner. De strip *Eric de Noorman* staat dan ook bol van de ethiek uit de wereld van de scout. Het geruststellend slechte of goede komt zowel in handelingen als in het uiterlijk van de personages tot uiting. Kresse beschikt over een nauwgezet talent om tronies

te tekenen en tot leven te wekken. Zijn held Eric is er om in zijn platte goedheid de straffende hand te heffen en om het licht te doven in al die kwaadaardige blikken. Het enige waar deze echte man moeite mee schijnt te hebben zijn de vrouwen die hem willen verleiden. Toch gaat Kresse in twee gevallen verder dan veel van de tekenaars van zijn generatie durfden gaan. Eric sluit tijdens zijn avonturen vele hechte, door de strijd geharde vriendschappen. Eén voor één echter vallen zijn vrienden in de strijd en laten hun koning treurend achter. Het mooist is het gevaar van die vriendschap te illustreren met het verhaal *De grote beslissing*, een verhaal dat me weer brengt bij die andere uitzonderlijkheid van het werk van Kresse: de creatie van de anti-held. In dit verhaal is de kracht van de tegenstander zo groot dat twee trouwe kameraden van Eric, die ettelijke avonturen meegingen, het leven laten. Halfra raakt zo zwaar gewond tijdens een actie waarin hij het leven van zijn koning redt, dat hij verderop in het verhaal in zeer donker aangezette penseelstreken alsnog de geest geeft. De heldin Astara doodt, na een mislukte onderhandeling over de vrijlating van Erics zoon Erwin en diens vriend Axe, de leider van een bende die uit was op de macht in Noorwegen, maar sterft op haar beurt tijdens hun vlucht. Kresse durft het met andere woorden aan om uitgewerkte en afgeronde karakters weer uit de strip te laten verdwijnen. Wat dat betreft bestaat er blijkbaar geen onderscheid tussen het lot van de *good* en de *bad guys*. Dat iemand die pal naast de grote held voor de goede zaak vocht zo maar sneuvelt zal, zeker in de jaren vijftig, een schokkende leeservaring zijn geweest.

En nu tussen vader en zoon

Aan het eind van het verhaal, waarin hij twee van zijn naaste vrienden verloren heeft, neemt een moegestreden koning de grote beslissing de macht over te dragen aan zijn zoon Erwin. Na een reis die hem onder meer op IJsland en in het huidige Canada brengt - waar hij kennismaakt met Kresses lievelingsvolk, de Indianen - keert Eric terug naar zijn vaderland. Hij stuit in de Noorse wateren op de geheimzinnige figuur van de Zwarte Piraat, die met zijn schepen iedere handel tussen Noorwegen en de landen overzee verhindert. Met Eric als enige toeschouwer ontdoet de piraat zich van zijn zwarte kap; hij blijkt niemand minder dan zijn eigen zoon. Erwin legt zijn verbijsterde en woedende vader uit dat al na korte regeerperiode de yarls tegen hem in opstand kwamen, zodat hij zich gedwongen zag om met een kleine groep getrouwen het land te ontvluchten. Zijn vrouw Orisia is vermoord, zijn moeder Winonah verblijft als balling op de Shetlandeilanden, in het rijk van haar pleegzoon Axe. Het lamleggen van Noorwegen met zijn vloot schepen is Erwins wraak op de opstandige kasteelheren.

De zoon van Eric is altijd al een lastige knaap geweest, arrogant, trots, conflictgevoelig en een heethoofd in het aangaan van roekeloze ondernemingen, het irriteren van strijdmakkers en het aangaan van verkeerde vriendschappen. Al direct na de eerste ontmoeting tussen vader en zoon, als Erwin dus zeven vaderloze jaren achter de rug heeft, vindt een eerste, voor de toekomst tekenend conflict plaats. In het verhaal *De strijd om het recht* wijst Eric zijn zoon terecht nadat hij zonder toestemming een pijl heeft afgeschoten op een overvliegende duif. In het verhaal *Wraak van de weerwolf* heeft Erwin kwaad spel gespeeld. Eric geeft hem een

afstraffing in de vorm van een uitputtende en vernederende les in zwaardvechten. Na zijn kortstondig optreden als piraat geeft Erwin de macht terug aan zijn vader en staat hem vanaf dat moment weer terzijde.

De neergang van Erwin

Pas in het één-na-laatste avontuur, *De stille strijd*, laat Erwin zijn frustraties de vrije loop en probeert in een verbond met het volk der Picten, in Groot Brittannië, zijn eigen koninkrijkje te stichten. Eric voelt zich door zijn eigen zoon verraden.

Al in het begin van *De eerloze krijg* blijkt Erwin in de val van de Picten te zijn gelopen. Ze willen hem en zijn tweede vrouw Ingrid gebruiken om Eric naar Brittannië te lokken zodat ze met hem en het volk der Gotodin, aan wier kant hij streed, af kunnen rekenen. Waar Erwin dacht de rol van vorst te gaan spelen, krijgt hij die van lokaas. Als hij dan ook nog door een deel van zijn eigen manschappen wordt verraden en in een gevecht zwaargewond raakt, lijkt zijn einde

nabij. Kresse heeft de neergang van Erwin uiterst pakkend in grove penseelstreken gevangen. De verandering die de zoon van de Noorman ondergaat is schokkend; het lijkt alsof deze intelligente persoonlijkheid niet ver genoeg kan worden afgebroken. Halverwege het verhaal zien we een op zijn benen tollende Erwin, met een baard van enkele weken en kringen onder zijn ogen, gewond en uitgeteerd van de honger. De enige die hem niet in de steek laat, is Ingrid en het is met haar hulp dat Erwin uiteindelijk, volkomen ontluisterd, door zijn vader gered kan worden.

Het einde van dit verhaal is ook het einde van de dagstrip *Eric de Noorman*. Als Eric teruggaat naar Noorwegen, naar zijn vrouw Winonah, laat hij Erwin op diens verzoek in Brittannië achter, slechts vergezeld door Ingrid en een handjevol getrouwen.

Van banneling tot ware koning

Twee jaar later, in 1966, zal de strip in *balloon*-vorm in het stripweekblad PEP terugkomen, maar nu met Erwin in de hoofdrol. In het begin van deze nieuwe serie heeft Erwin zich met Ingrid teruggetrokken in een ven. Hij probeert zich in leven te houden met de jacht en met het verbouwen van wat groente. Wat er met de laatste getrouwen is gebeurd krijgen we niet te horen. Na een groot aantal schermutselingen met het volk der Gotodin en hun vijanden, de Picten, weet Erwin het vertrouwen van de eersten te winnen en de plaats in te nemen van hun, niet erg geliefde koning. Ingrid bevindt zich dan in Noorwegen, ontvoerd door een stel Noren die uit zijn op een losgeld. Als Eric hen listig heeft uitgeschakeld besluit hij zijn schoondochter terug te brengen om ook zijn zoon weer eens in de armen te sluiten. Maar Erwin is dan al op weg naar Noorwegen. De twee schepen missen elkaar en Erwins schip leidt ook nog schipbreuk. Wanneer hij, verfomfaaid en ongeschoren, is aangekomen bij het

fort van zijn vader, probeert men hem te arresteren op verdenking van hernieuwde piraterij. Tegen alle ‘bewijzen’ in geloven zijn moeder en zijn jeugdvriend Axe in zijn onschuld. Uiteindelijk wordt de werkelijke piraat ontmaskerd. Erwin scoort nu zelfs aan het thuisfront een puntje en kan met een goed gevoel zijn vader en vrouw achterna, op weg naar zijn eigen volk. Het volgende verhaal, *De geweldenaar*, is een aardig tussendoortje, maar begin 1974 start in PEP het verhaal *Erwin de ware koning*. Het zal het laatste, onvoltooide verhaal rond de prins van Noorwegen worden (Eric zelf komt er overigens niet in voor).

Voor de strips die normaal in het tijdschrift PEP verschenen - hoe vernieuwend ook getekend - gold de regel van het presenteren van een coherent, vaak eenduidig verhaal. De humoristische strips zijn meestal afzonderlijke afleveringen van één tot vier pagina's. De vervolgverhalen telden, afhankelijk van de boekpublikatie, dertig, zesenveertig of tweeënzestig pagina's. Het plot was meestal helder, de kwaden waren duidelijk te onderscheiden van de goeden en zeker de rol van de titelheld was duidelijk omlijnd. Al deze ongeschreven regels werden door Kresse overboord gezet. Het verhaal verscheen, zoals ik hierboven al

vermeldde, onregelmatig, terwijl ook het aantal platen per aflevering wisselde. Deze publikatiechaos bemoeilijkte het lezen en begrijpen van deze strip nog eens extra. Niets is dan ook duidelijk in *De ware koning*: er is sprake van allerlei schimmige machinaties met het uiteindelijke doel de macht te herverdelen in het gebied waar Erwin als volksheld tot koning is uitgeroepen. Een machtige Romeinse consul dreigt een heel jonge troonpretendent in gijzeling te nemen, met een propere opvoeding in Rome als doel. De troonpretendent dreigt door een concurrerende yarl vermoord te worden om zo de troon van zijn vermoorde vader vrij te maken. De weduwe Yn doet er alles aan om haar zoon te beschermen en haar volk onafhankelijk te houden. Erwin is in dit geheel een buitenstaander; hij is geliefd bij zijn eigen volkje, maar wordt door de Romein en door alle anderen gewantrouwd en slechts gedoogd vanwege zijn rol in de strijd tegen de Saksers en de Picten.

Erwins burcht wordt ondertussen in de gaten gehouden door een stel schimmige ruiters, gehuld in dierenhuiden. Deze ruiters zijn niet door de Romein gestuurd, maar door wie wel wordt in het hele verhaal niet duidelijk. In een zwaardgevecht met één van hen wordt Erwin vernederend verslagen, zonder dat er een slag valt: de vreemdeling volstaat ermee Erwins zwaard te ontwijken. Er vloeit geen druppel bloed en uiteindelijk deelt de ‘spion’ een verdovende tik uit, waarmee hij zich de slimste toont. Iets eerder had Erwin uit de mond van een van zijn getrouwen de geschiedenis van deze strijders gehoord, die onder de volksnaam ‘schaduwen’ bekend staan. Hun officiële naam luidt Arcani. Ze vormden een soort keurtroep, maar niemand kende hen en vrijwel niemand kreeg hen ooit te zien. Ze deden nooit iemand kwaad en toch was iedereen doodsbang voor ze. Volgens geruchten waren ze onkwetsbaar en konden ze zich onzichtbaar maken. Ze zwierven in het noorden van Groot-Brittannië en spioneerden tot diep in het land van de Pictenrond, meestal alleen, en ze wisten altijd alles. Het zou echter niet om Arcani kunnen gaan, omdat de Arcani een onderdeel vormden van het Romeinse leger en er was geen sprake meer van een Romeins leger in Brittannië!

Deze niet bestaanbare Arcani kunnen vervolgens niet voorkomen dat Erwin als een soort gijzelaar in de burcht van Yn terechtkomt, nadat hij haar heeft geholpen zich te wreken op degene die een moordaanslag op haar zoon beraamde. Het is op dat moment, terwijl de eerste berichten Yn bereiken dat de zoon van de Romein met een legioen onderweg is en de burcht van Erwin al bezet heeft, dat het verhaal eindigt. Onder het laatste plaatje, waarop we Erwin zien die bedreigd wordt met een mes in

zijn rug en Yn die de burcht verlaat om te gaan onderhandelen met een van Erwins volgelingen, staat *einde van deze episode*. Er is op deze plaat 59 echter nooit een aflevering gevolgd - niet in PEP dat het jaar daarop ophield te bestaan en ook niet in de opvolger EPPO.

Open vragen

Pas tweeëntwintig jaar later zie ik tijdens de Haarlemse stripdagen in Galerie Graphiker twee halve originele platen die ik nooit eerder heb gezien, maar toch herken als onderdeel van het vervolg op PEP-plaat 59. In diezelfde periode verschijnen er vijf platen uit de nalatenschap van Kresse in het stripfanzine Viking, die direct aansluiten op de PEP-platen. We zien hoe gemakkelijk Erwin zich uit die benarde positie met dat mes in de rug bevrijdt - er is na tweeentwintig jaar stilstaan geen stramheid in de benen - en zich vervolgens in een eerste confrontatie met de Romeinen begeeft. Hij redt Yn en wordt vervolgens neergeslagen door dezelfde persoon die hem dolgraag aan zijn mes wilde rijgen. In de laatste platen ontstaat

tussen hen beiden een woordenwisseling. Het is als lezer om wanhopig van te worden, want geen van de *balloons* bevat tekst - en dat terwijl we aan het gezicht van Erwin kunnen zien dat het onderwerp van gesprek hem danig opwindt en verbijstert. De confrontatie met een jong kind, zo te zien een meisje in jongenskloffie met een houten zwaardje achter de riem gestoken, en het antwoord op de vragen van Erwin, wekken zichtbare verbijstering. Is het figuurtje de net niet vermoorde zoon van Yn? Het is een van de vele niet beantwoorde vragen van dit schimmige, aftastende verhaal met z'n ontelbare zijwegen, dat eindigt met een huilpartij van de tot dan toe onschokbare Yn. Voor wie spioneren de Arcani? Wat is de Romein van plan? Wat is de rol van Erwin in dit geheel en, nog belangrijker, heeft hij zelf door wat zijn rol is? We zullen het antwoord nooit krijgen, omdat de tekenaar in 1992 overleed en niet meer dan deze vijf tekstloze platen in zijn bureaula had liggen.

In het begeleidend artikel van John Wigmans in Viking wordt de net gestarte Indianenreeks als reden genoemd. Een reeks maken over het Indianenvolk vormde voor Kresse de vervulling van een grote wens. Hij ging er voortvarend mee aan de slag. De eerste twee delen van wat veertig delen had moeten worden, verschenen in 1973 tegelijkertijd. Het was dit veeleisende karwei dat de strip Erwin langzaam opzij heeft gedrukt. Uiteindelijk besloot de PEP-redactie om het al stagnerende verhaal te stoppen. De redactie verwachtte wel een vervolg, dat op de normale wijze van twee platen per aflevering per week zou worden gepubliceerd, maar Kresse is er niet meer op teruggekomen. Wel heeft hij voor EPPO nog enkele strips rond de figuur Vidocq getekend, samen met een losstaand verhaal over Alain d'Arcy en een curieuze, hertekende versie van *De geschiedenis van Bor Khan*, maar geen nieuw verhaal over zoon of vader Noorman.

Er is naast een reden van strikt fysieke aard - Kresse onderging in de jaren tachtig een aantal oogoperaties, omdat hij door een afwijking geen diepte meer kon schatten - nog een reden te noemen waarom de tekenaar zich niet meer aan een vervolg gewaagd heeft. Toen hem in 1964 werd gevraagd waarom hij met Eric stopte, antwoordde hij dat de werkdruk te groot werd en hij zich gedwongen voelde ‘deze dagelijkse martelgang’ te stoppen. Later, toen Erwin in PEP was gestart, gaf hij toe een verkeerde beslissing te hebben genomen: hij had andere projecten moeten stoppen en niet Eric, waar hij het meest aan gehecht was geraakt en waar hij het meeste van zichzelf in kwijt kon. ‘Eric en Erwin leven voor mij. De karakters van de figuren heb ik vaak astrologisch beredeneerd. Eric is volgens mij een boogschutter, Erwin een ram en Svein een schorpioen.’ In een ander interview zei hij graag opnieuw te starten met Eric en vertelde hij dat hij al wist hoe het met hem zou aflopen: ‘Maar ik kan nog niet vertellen hoe hij dood zal gaan. Het enige wat ik kan zeggen, is dat

hij erop uittrekt, terwijl hij weet dat het hem zijn leven gaat kosten. Dat is volgens mij de enige ware moed. Zijn lichaam zal nooit gevonden worden, hij verdwijnt. Op een gegeven moment moet hij dood, maar dat is een emotionele zaak. Dat gaat gebeuren als ik weet dat hij mij niets meer heeft te vertellen en ik hem niets meer. Het is net als met het sterven van een dier. Ik heb vijftien jaar een poes gehad, die altijd op de rand van het bureau zat. Op een gegeven moment was die kat zo oud geworden, dat ik haar een spuitje heb laten geven. Maar voordat je zover bent, moet je daar eerst naar toe groeien. Zo zal het ook gaan met de dood van Eric de Noorman.'

Het is deze verbondenheid met zijn geesteskind en het drie maal is scheepsrecht voor iemand die geintrigeerd was door getallensymboliek, die me het vermoeden geven dat het mes, dat op die laatste pagina in PEP in de rug van Erwin zit gepriemd en dat dan wel niet direct op de daaropvolgende pagina gebruikt

wordt, maar toch in de laatste tekstloze platen blijft dreigen, ook gevoeld zou kunnen zijn door de tekenaar. Het is buitengewoon jammer dat het onheilspellende plot, waar Kresse in het begeleidende interview een kijkje op lijkt te gunnen, niet van tekeningen is voorzien of zelfs maar is overgeleverd. Waren de Arcani er door de tovenaar en ‘stiefvader’ Lauri op uit gestuurd om op Erwin te letten en zo het net uit te gooien en langzaam, onmerkbaar langzaam aan te trekken, met de prins als weerloze prooi? Wat waren de levenslessen die Lauri Erwin had willen leren, of waren het lessen in de dood? Hans G. Kresse heeft zich aan dat avontuur niet meer gewaagd. Een teken van gebrek aan moed? Nee, eerder een teken van vrijheid van de kunstenaar. Kresse heeft weerstand geboden aan de drukkende vraag naar een vervolg, maar durfde onder zijn levenswerk te zetten: *wordt niet vervolgd*. En daar heeft de fan van zijn werk maar mee te leven.

Hans van Daalen (1962) was van 1987 tot 1995 redacteur van het literair tijdschrift Begane Grond, waarin hij onder meer interviews publiceerde met Doeschka Meijsing, Frans Kellendonk en Charlotte Mutsaers. Verder schreef hij korte verhalen en essays, o.a. over de strip Kuifje.

Yves van Kempen
Beeldlezen

Adje was mijn eerste held. Een alledaagse naam voor een doodgewone jongen die een wel heel bijzonder avontuur meemaakte. Omdat hij eigenwijs was en een doorzetter. Misschien hangt het een wel met het ander samen? Eigenwijsheid is in elk geval een deugd, heb ik van hem geleerd. Daar zou een van de eerste lessen uit het handboek pedagogie maar eens over moeten gaan, je bereikt er meer mee dan alleen aandacht. Jammer genoeg staat me niet meer bij hoe hij er uit zag. Ik ken hem nog het best uit een handjevol dichtregels. Er is eerst de taal en dan het beeld. De contouren van zijn fysionomie ben ik kwijt, het album met zijn fantastische belevenis eveneens. Ik heb er op rommelmarkten wel eens naar gezocht, tevergeefs.

Adje was de eerste Icarus waarmee ik kennis maakte, een waaghals die een nacht lang loskwam van de aarde, maar er daarna toch weer op neerplofte. Uit de droom gevallen, teruggekeerd uit een heel andere werkelijkheid maar wel een mooie ervaring rijker. Zo gaat dat met verstokte dromers. Adje wou sterren plukken, maar 'moeder zei dat zal je niet lukken, want sterren die zijn heel ver weg, ga jij maar lekker slapen zeg.' Duidelijk zat, moeders zijn soms zo, nou ja, in elk geval graag uit op orde en saaie regelmaat, en die bleef hij steeds maar verstoren met het onmogelijk verlangen waarmee hij het slapengaan rekte. 'Maar Adje die was eigenwijs, en bleef toch denken aan zijn reis,' ging het verder. Dat was zijn geluk, zo ontkwam hij aan de tredmolen van de dagelijkse sleur, die verkeerde wereld van de realisten. Gek genoeg ben ik vanaf het moment waarop zijn wens in vervulling gaat de woorden kwijt en krijgen de beelden de overhand, fragmenten van een hallucinerende ruimtetrip. Maar misschien zijn dat wel mijn dromen. Het is moeilijkje het verleden te herinneren.

Wat gebeurt er? De enige huismachine die het nette wederopbouwgezin rijk is, de stofzuiger, trekt zijn vuilbek tot een glimlach, maakt van zijn aan- en uitknop twee guitig kijkende ogen en blaast alvast stoom af door zijn slurf. Niets menselijks is het apparaat vreemd, geen technisch snufje ontbreekt eraan.

Het nodigt hem uit om op zijn rug te gaan zitten en daar gaan we, roef de lucht in, het mannetje van de maan tegemoet, Adje en ik, met dit wonderlijke toestel waarvan alleen maar Sickbocken en Barabassen de ontwerpers kunnen zijn, lastdier, ruimteschip, tijdmachine en explicateur, alles tegelijk. Weg uit die bedompte huiskamer, het avontuur tegemoet. Kijken is lezen, lezen is zien, is nieuwe werelden ontdekken. Een jaar of wat later begint de post pakketjes te bezorgen van mijn oom Gustaaf uit Brussel, een pijprokende snorrebaard en veelverhuizer die iets onduidelijks deed bij Het Laatste Nieuws. Met daarin leesvoer voor omnivoren. Behalve zo af en toe een boek van Jules Verne, die ik ooit begon te lezen vanwege de soms zo intrigerende illustraties bij de tekst, zaten daar Het Rijk der Vrouw in en De Zweep, een boulevardblad waarin de verhalen met een frivool randje van ene Louis Erwt opvielen. Boon heette hij eigenlijk. Louis Paul.

Regelmatig zat er ook een Suske en Wiske bij, *Bibbergoud* bijvoorbeeld waar ik me niets meer van herinner en *De knokkersburcht* waarin Jerommeke met zijn spiegelbeeld vecht. Maar uitkijken deed ik toch vooral naar elke nieuwe aflevering van mijn tweede held, Eric de Noorman, de grote blonde reus uit Het Noorden. Vanaf de eerste zin uit *De steen van Atlantis* ben ik hem blijven volgen: 'Heel lang geleden

vertrok Eric, de zoon van koning Wogram van de Noormannen, op zijn snelvarende schip, om in het verafgelegen Franconia een bruid te zoeken.' Hij lokte me een fantastisch verleden binnen, ik zwierf met hem mee door wouden, moerassen vol nevels en gevaarlijke spelonken en kwam oog in oog te staan met huizenhoge paddestoelen, insecten zo groot als helicopters, manshoge spinnen die webben weven van kabeldikke draden waarin hij gevangen wordt, een dinosaurus met slangetong - geen Spielberg die me nog kon verrassen na het lezen van tekenaar Hans G. Kresse. Eric maakte oermensen tot zijn vrienden, krijgers met hoofdtooien als tijgerkoppen weerstond hij, een stad met de futuristische architectuur van een nieuw soort Inca-cultuur trok hij binnen, wijze oude mannen met

spitsmutsen van gothische snit hoorde hij stoïcijns aan. Aan het eind wachtte hem de schoonheid Winonah, gebeeldhouwd in het mooiste zwart-wit contrast dat een tekenpen maar kan voortbrengen. En niet te vergeten, er was die kleine, altijd verbazing en verwondering uitdrukkende, onvergetelijke Pum-Pum. Ooit gaf ik al mijn smaldeeltjes Eric de Noorman weg aan een vriend, omdat ik dacht dat ik aan de Grote Onverslaanbare Literatuur was begonnen. Wat heb ik daar nu spijt van.

Toen ik me aan Jules Vernes *Michael Strogoff, de koerier van de tsaar* zette, ontmoette ik mijn eerste romanfiguur. Het was gedaan met de helden. Beeldlezen vloeide langzaam over in lezend verbeelden. Ik werd zelf regisseur van heden, verleden en toekomst en nam het besluit ooit nog eens naar Moskou te reizen.

Yves van Kempen (1944) is leraar Nederlands en literair medewerker van De Groene Amsterdammer. Hij publiceerde o.a. in Lust en Gratie, Raster, De Revisor, Ons Erfdeel en BZZLLETIN.

Hans Pols
Een intellectuele legpuzzel
De duistere steden van Schuiten en Peeters

De Franse stripcriticus Thierry Groensteen schreef ooit dat er net als voor klassieke toneelstukken ook voor stripverhalen drie regels van eenheid bestaan. *Eenheid van personage*: het principe van een (strip)serie (erfgenaam van het feuilleton) veroordeelt tot de eeuwige en onveranderde terugkeer van de held. *Eenheid van genre*: het is belangrijk, om het publiek te verleiden, dat een serie kan worden gepresenteerd als western, science fiction, detective of dierenfabel. *Eenheid van lengte*: voor het gemak en met technische beperkingen als excuus besloten (strip)uitgevers dat een album niet meer of minder dan 44 à 46 pagina's telde, omdat zij een standaardprodukt wilden maken.

De drie wetten van Groensteen gaan, ook al is het aanzien van de strip sterk veranderd, voor de meeste uitgaven nog altijd op, ongeacht of de uitgever hiermee een jong of een volwassen publiek wenst te bereiken. Stripauteurs die voor een volwassen publiek werken, proberen zich aan de wetten van eenheid te onttrekken. Met name de Belgische uitgeverij Casterman geeft sinds circa twintig jaar getalenteerde stripmakers een kans om met meer vrijheid (met name waar het de lengte van de verhalen betreft) te werk te gaan. Casterman stelt zich hiermee op als een literaire uitgever, voor wie de eigen auteurs de plaats in hebben genomen van de traditionele stripheld.

Des te opmerkelijker is het dat François Schuiten en Benoît Peeters bij deze uitgever een reeks albums hebben gepubliceerd, die zich onttrekt aan alle wetten van eenheid en toch duidelijk een eenheid vormt. De albums zijn heel verschillend van sfeer, er is geen sprake van één terugkerende hoofdpersoon en de verhalen verschillen sterk van lengte en vormgeving. Wat deze verhalen met elkaar verbindt, is dat ze zich afspelen op een door de auteurs gecreëerde wereld: de wereld van *De duistere steden*.

Benoît Peeters zei er ooit (in Stripschrift 177/178) het volgende over: ‘We zien *De duistere steden* niet als een klassieke stripserie. [...] De wereld die wij bedacht hebben kan met ieder nieuw projekt veranderen. Niets staat vast. Met ieder nieuw album krijgt onze wereld meer vorm en worden er verbanden gelegd. [...] Onze verhalen hebben een begin en een einde, maar tussen de verhalen in is er een ruimte die de lezers zelf in kunnen vullen. We doen een beroep op de fantasie van de lezer. [...] Elk album moet zodanig zijn dat de lezer plezier kan beleven aan dat ene verhaal op zich, maar andere lezers moeten plezier kunnen beleven aan het ontdekken van samenhangen tussen de verschillende delen. Overal in onze boeken zijn daarvoor openingen te vinden.’

Multimediaproject

Zoals Marco Polo in *De onzichtbare steden* van Italo Calvino de Kublai Kan verrast met zijn beschrijvingen van fascinerende steden, zo weten Schuiten en Peeters met ieder nieuw verhaal hun publiek te boeien. Dat hun strips vooral populair zijn bij studenten en hoger opgeleiden is niet verwonderlijk. Schuiten en Peeters spelen een intellectueel spel met hun lezers. In hun boeken zijn volop verwijzingen te vinden

naar andere delen in de reeks, maar de auteurs verwijzen ook graag naar de literatuur, architectuur en beeldende kunst.

Schuiten en Peeters maken literaire strips. Zij vertellen complexe verhalen, die hun rijkdom niet na één keer lezen prijsgeven. In hun manier van vertellen zijn zij niet zozeer beïnvloed door andere striptekenaars, maar vooral door de literatuur. Zij zijn niet de enigen die vanuit deze instelling stripverhalen maken. Ook stripauteurs als Lorenzo Mattotti, Miguelangel Prado, Edmond Baudoin en Jacques Tardi experimenteren op deze manier met de strip als kunstvorm. Als belangrijkste literaire invloeden op de verhalen van Schuiten en Peeters kunnen Franz Kafka, Jorge Luis Borges en Bioy Casares, Italo Calvino, Jules

Verne, Perec, Roussel en de schrijvers van de Nouveau Roman genoemd worden. Meestal is de invloed van deze schrijvers niet met duidelijke citaten in hun verhalen aan te wijzen, maar in veel verhalen zijn sporen te vinden die wijzen naar de literaire invloeden van de auteurs.

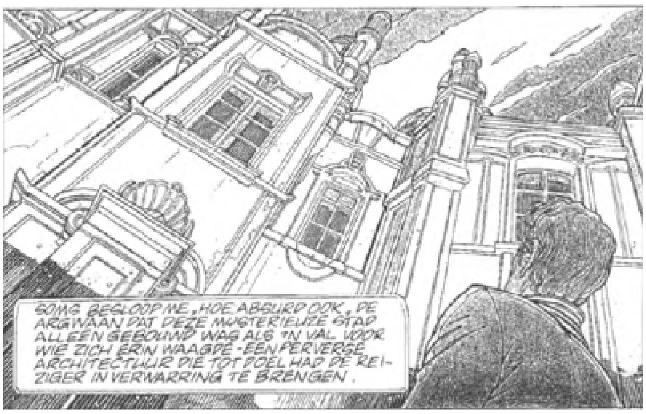
Net als veel van de hierboven genoemde stripauteurs houden ook Schuiten en Peeters zich niet uitsluitend bezig met het maken van strips. De wereld van *De duistere steden* is door hen steeds verder in kaart gebracht. Die wereld heeft niet alleen vorm gekregen in een aantal stripalbums, maar ook in geïllustreerde uitgaven, kranten, posters en zeefdrukken, een compact disc, een uitzending van de Franstalig Belgische televisie en tentoonstellingen zoals *Le musée des ombres* (te zien in Angoulême in 1990 en daarna nogmaals in Brussel in maart 1991) en een kleinere, speciaal voor de stripdagen gemaakte expositie in Haarlem in 1992. Al deze uitingen zijn onderdelen van wat is uitgegroeid tot het multimediaproject *De duistere steden*.

Ik beperk me in dit artikel tot de bespreking van de acht boeken waaruit de serie *De duistere steden* bestaat. Drie hiervan zijn geen stripalbums, maar boeken waarin tekst en beeld op een andere wijze met elkaar zijn gecombineerd. *De weg naar Armilia* heeft iets weg van een prentenboek, *De archivaris* imiteert een onderzoeksrapport en *De echo der steden* lijkt een bundeling van kranten.

In de loop der jaren verschenen bij uitgeverij Casterman achtereenvolgens: *De muren van Samaris* (1983, 1987, 1991), *De koorts van Urbicande* (1985, 1988), *De archivaris* (1987), *De toren* (1987), *De weg naar Armilia* (1988), *Brüsel* (1992), *De echo der steden* (1993), *Het scheve kind* (1995). Daarnaast is er een kort verhaal dat deel uitmaakt van de reeks, *Het vreemde geval van dr. Abraham* en dat verscheen in Wordt vervolgd (nummer 73, 1987).

Architectuur speelt in *De duistere steden* een belangrijke rol. Benoît Peeters beschrijft zijn uitgangspunt in 1983 (in Stripschrift 177/178) als volgt: ‘Het decor komt bij ons op niet op de tweede plaats, maar het verhaal ontstaat vanuit het decor. In de meeste strips is de held de motor van het verhaal, de held die in elk album terugkeert. In *De duistere steden* is het steeds een stad die het verhaal zijn eenheid geeft. Voor elk verhaal een andere stad, een stad die niet lijkt op een werkelijk bestaande, maar een stad die we helemaal verzonnen hebben, een stad die ook deel uitmaakt van een parallelle universum, dat we bij stukjes en beetjes in de loop van de reeks zullen uittekenen. [...] Wij maken geen science fiction. De werelden die wij creëren, zitten vol elementen uit onze wereld. Eigenlijk proberen we een wereld te laten zien zoals die zich uit ons verleden had kunnen ontwikkelen, als de techniek en de architectuur op een gegeven moment een andere kant op zouden zijn gegaan. [...] We zoeken dus een bepaald tijdperk op, we gebruiken de stijl van dat tijdperk opnieuw en we kijken naar de futuristische projecten die in die tijd gemaakt zijn.’

De schim van Bioy Casares



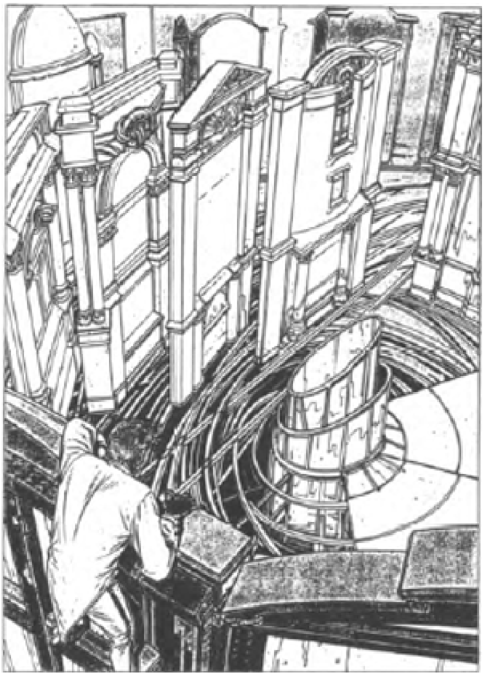
Uit: *De muren van Samaris* (Casterman)

Oorspronkelijk verscheen *De muren van Samaris* in de serie *Een strip*, *een auteur*, de inmiddels opgeheven reeks waarin uitgeverij Casterman haar auteurs lanceerde in conventioneel uitgevoerde stripalbums (zachte kaft, kleur, 46 pagina's). Het verhaal werd in een gewijzigde herdruk opgenomen in de in 1987

opgerichte reeks *Wordt vervolgd select*. In 1991 verscheen nogmaals een herdruk.

De muren van Samaris speelt zich af in twee steden: Samaris en Xhystos. Voor de architectuur van deze steden baseerden Schuiten en Peeters zich op de Art Nouveau, waarbij ze Samaris een wat vriendelijker aanzien gaven door de nadruk te leggen op ronde vormen. Over Samaris doen allerlei geruchten de ronde. Franz, een inwoner van het nabijgelegen Xhystos, wordt er door het bestuur van die stad op uitgestuurd om te onderzoeken wat er van deze geruchten waar is en wat er gebeurd is met de mensen die voor hem naar Samaris gestuurd zijn en nooit meer terug zijn gekomen.

Eenmaal aangekomen in Samaris doet Franz een schokkkende ontdekking: De stad en haar bewoners zijn niets meer dan een enorme, ruimtelijke *trompe l'oeil*. Samaris is een stad zoals die in Hollywood gebouwd zou worden; achter haar fraaie gevels gaapt de leegte. Het is in dit verband belangrijk om op te merken dat Schuiten en Peeters in Brussel wonen, een stad waar tot grote ergernis van de auteurs historische gebouwen worden afgebroken en letterlijk alleen de gevels overeind blijven staan.



Uit: De muren van Samaris (Casterman)

In de herdruk van *De muren van Samaris* uit 1987 brachten Schuiten en Peeters een aantal wijzigingen aan ten opzichte van de eerste druk. Van belang als we naar de wijzigingen kijken, zijn de pagina's 41 t/m 46. De eerste versie van *De muren van Samaris* telde 44 pagina's. De versie die momenteel verkrijgbaar is telt 46 platen. Deze druk is bovendien aangevuld met een nawoord van Benoît Peeters.

Aan het slot van *De muren van Samaris* arriveert Franz weer in Xhystos. De tijd blijkt in Xhystos een ander verloop te hebben gehad dan in Samaris en niemand herinnert zich meer wie hij is. In de eerste versie loopt Franz rechtstreeks door naar het gebouw van de stadsraad en wordt hem de doorgang geweigerd door wachters. Hij blijft bij het gebouw zitten. In versie twee wordt Franz eveneens tegengehouden door de wachters, maar de laatste strook van de pagina is veranderd. Franz gaat op weg naar de club waar hij vroeger kwam met zijn vrienden. De club blijkt niet meer te bestaan. Een ingelaste plaat toont de ontmoeting tussen Franz en een jonge architect,

Eugen Robick, bij het huis waar voordien zijn vriendin Anna Morel woonde. Ook de volgende platen zijn vervangen of (gedeeltelijk) hertekend. Hierdoor kreeg Schuiten de gelegenheid om Franz het gruwelijke mysterie waarmee dit verhaal afsluit op een andere manier te laten ontdekken. Het slotbeeld is in beide versies gelijk, maar let eens op de afsluitende tekst!

Met de naam van Franz' vriendin verwijzen Schuiten en Peeters naar *Morels uitvinding*, een fantastische novelle van Adolfo Bioy Casares, waarin de hoofdpersoon verliefd wordt op een vrouw, die niet meer is dan een soort holografische projectie. Net als de mensen die hij op het eiland, waarop hij is aangespoeld, dagelijks ziet en het huis waarin hij zich bevindt, zijn ook de mensen die Franz in Samaris ontmoet en de architectuur van die stad slechts schijngestalten.

In het scenario van *De muren van Samaris* is verder de invloed te ontdekken van Franz Kafka. Dat de auteurs zich hiervan terdege bewust zijn, blijkt uit de keuze van de naam die ze de hoofdpersoon van dit verhaal gaven. François Schuiten: ‘Franz is, zoals Jozef K. en andere personages van Kafka, iemand die de meest vreemde situaties meemaakt zonder er enige grip op te krijgen, een anti-held.’ Franz is zelf feitelijk niet meer dan een element van het decor, en dat decor -

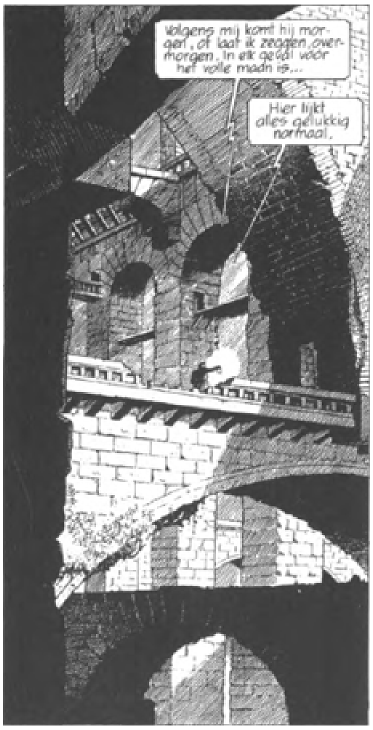
de stad - is de werkelijke hoofdrolspeler van *De muren van Samaris*.

Behalve naar *Morels uitvinding* en het werk van Kafka verwijst Benoît Peeters in verband met het scenario van *De muren van Samaris* ook naar *Le rivage des Syrtes* van Julien Gracq en de reisboeken van Marco Polo.

Het slot en de toren, of de invloed van Franz Kafka

In *De toren* is Giovanni Battista verantwoordelijk voor het onderhoud van een deel van een reusachtige toren. Hij leidt een zeer eenzaam leven. Zijn brieven aan de hogere instanties worden nooit beantwoord en zijn bouwmateriaal raakt op. Op zekere dag is hij het afwachten zat en verlaat zijn positie, tegen de voorschriften in. Dat wordt het begin van een speurtocht door de toren. Giovanni weet eigenlijk niet waar hij naar toe wil. Zijn speurtocht doet denken aan een queeste, maar waar in de meeste queestes gezocht wordt naar een magisch voorwerp (waarbij dit voorwerp de eigen identiteit symboliseert) weet Battista niet goed waar hij naar zoekt. De lezer weet dat Giovanni in de eerste plaats op zoek is naar zichzelf, en Giovanni weet dat hij zichzelf nooit zal vinden op zijn eenzame post in de toren. Naarmate zijn afdaling vordert, wordt Giovanni in technisch opzicht steeds inventiever. Peeters zegt hierover in een interview uit 1986: ‘In de loop van het verhaal doorloopt hij eigenlijk de grote fases die zich in de geschiedenis van de techniek tot het begin van de 18e eeuw hebben voorgedaan. Iemand die gaat begrijpen hoe de dingen werken en op welke manier hij er kontrole over verwerven kan, krijgt ook steeds meer inzicht in de wereld waarin hij leeft.’

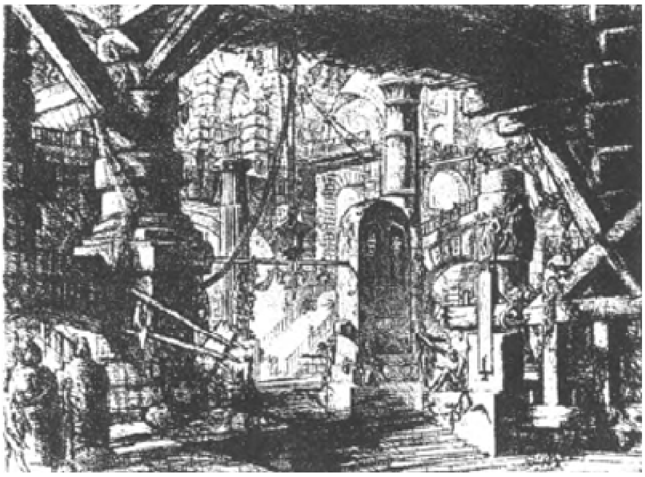
De toren is grotendeels een zwart-witstrip met een tamelijk barokke sfeer. De zwaar gearceerde pagina's doen soms wat aan houtsneden denken. Op een aantal plaatsen is kleur gebruikt - aanvankelijk alleen in een aantal schilderijen die de geschiedenis van de toren vertellen. Die schilderijen bieden Giovanni een blik op de wereld buiten de toren. Wanneer hij de toren verlaat en een van de schilderijen binnenstapt, verdwijnt het zwart-wit uit de strippagina's en gaat alles over in kleur. Deze overgang van zwart-wit naar kleur symboliseert de overgang in Giovanni's leven naar een nieuwe fase. Peeters: ‘Je zou *De toren* kunnen lezen als een inwijdingsverhaal. Giovanni wordt ingewijd in de geheimen van zijn wereld, hij verwerft nieuwe kennis, nieuw inzicht.’



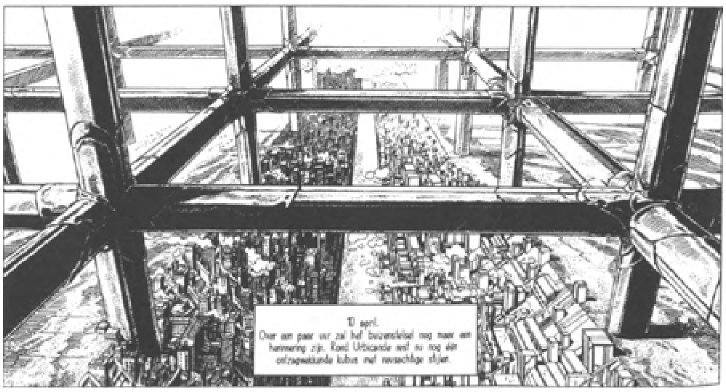
Uit: *De Toren* (Casterman)

De architectuur die in het werk van Schuiten en Peeters zo'n prominente rol speelt is voor *De toren* gebaseerd op de middeleeuwse architectuur: de toren van Schuiten en Peeters verwijst naar de toren van Babel zoals die in de tijd van Breughel werd afgebeeld. Toch lijken de auteurs ook beïnvloed door de *Carceri*, de serie gravures met afbeeldingen van eindeloze kerkers van Giovanni Batista Piranesi - kerkers waar menselijke figuren volledig in verloren gaan. In *De archivaris* wordt Giovanni Battista afgebeeld temid-

den van de kunstenaars die inspiratie leveren voor de schilderijen: Corot, Courbet, Manet, Delacroix en Doré. Het is vreemd dat Piranesi in dit rijtje niet voorkomt, zeker gezien de naam van de hoofdpersoon. Ook Battista heeft geen enkel zicht op de wereld waarin hij ronddwaalt.



Piranesi: *Carcere d'invenzione* 1745-61



Uit: *De koorts van Urbicande* (Casterman)

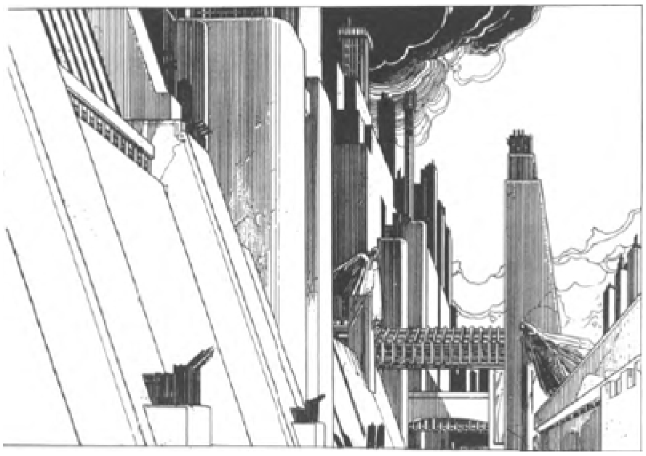
De toren kan worden beschouwd als een hommage aan Franz Kafka. François Schuiten: 'Zijn Josef K. heeft dezelfde bekrompenheid, hij heeft dezelfde onvolledige kijk op de maatschappij als Battista.' Maar *De toren* verwijst niet alleen naar *Het proces*, het verwijst ook naar *Het slot* en enkele korte verhalen van Kafka, zoals de psychotherapeute Mony Elkaïm opmerkte in 'Les cahiers de la BD'.

De visie van een urbatect: Eugen Robick

In *De koorts van Urbicande* wordt Eugen Robick, de urbatect (stadsarchitect) van Urbicande geïntrodu- ceerd. De kleine open kubus die Robick van vrienden heeft gekregen zal het leven in Urbicande in vergaande mate gaan beinvloeden. De ribben van de kubus groeien en langzaam, maar onstuitbaar ontstaat een buizenstelsel dat zich door heel de stad vertakt. De kubus verenigt ook de twee delen van de stad, die van elkaar gescheiden waren door een rivier. Niet alleen geografisch, maar ook politiek en sociaal was Urbicande een stad met twee gezichten en doordat het

buizenstelsel steeds verder uitgroeit, ontstaan verbindingen tussen de beide oevers en komen de totaal

verschillende bewoners van beide stadsdelen met elkaar in contact. Ongewild raakt Robick - die zich veel meer zorgen maakt over de esthetische dan over de politieke effecten van het buizenstelsel - betrokken bij de politiek van het stadsbestuur van Urbicande.



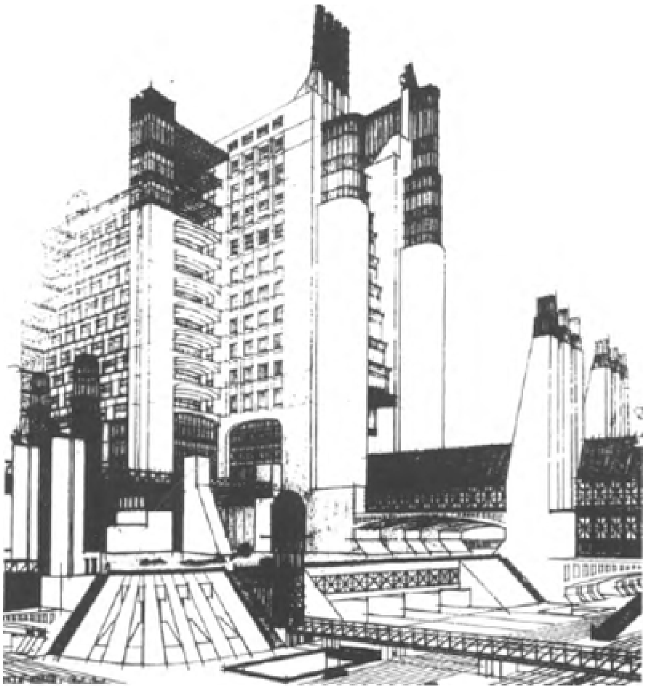
Uit: *De koorts van Urbicande* (Casterman)

Zou je *De muren van Samaris* kunnen beschouwen als een cirkelvertelling, met dat boek vergeleken is *De koorts van Urbicande* eerder een lineaire vertelling. Deze keuze voor een vertelvorm spiegelt zich in de vormgeving. Waar in *De muren van Samaris* nog werd gekozen voor ronde vormen, gebaseerd op de Art Nouveau, is er in *De koorts van Urbicande* sprake van rechte lijnen en geometrische vormen. De architectuur van Urbicande verwijst naar monumentalistische architectuur, maar ook naar het werk van de Italiaanse futuristische architect Sant'Elia.

Benoît Peeters over de architectuur in *De koorts van Urbicande*: ‘De stad bestaat uit reusachtige bouwwerken, vergeleken waarbij het individu niets meer is. Alle lijnen zijn recht, zelfs de kledij van de personages, zelfs hun handschrift. Zelfs de schaduwen vallen in rechte lijnen. De wereld van Urbicande is zwart-wit; het verhaal kan niet in kleur verteld worden, daarvoor zijn de contrasten te sterk.’

Alle albums in de cyclus van *De duistere steden* staan met elkaar in verbinding. Door het noemen van de namen van personages en steden en door te verwijzen naar gebeurtenissen geven de auteurs verbanden aan. Een van de belangrijkste personages in hun oeuvre is Eugen Robick. Robick is de hoofdpersoon in *De koorts van Urbicande*, maar er wordt veelvuldig naar hem en zijn belangrijke rol als urbatect verwezen. Visueel keert hij terug in *Brüsel* en in de tweede versie van *De muren van Samaris*.

Robick vertegenwoordigt een visie: hij is niet slechts de ontwerper van huizen, hij ontwerpt steden.



Sant'Elia, ontwerp voor de Citta Nuova (1914)

Hij is een estheet die, zoals te lezen is in *De echo der steden*, bewoners van door hem ontworpen woningen de straat op zet als ze ook maar één verandering aanbrengen in zijn constructie. Niet voor niets komt Robick even voor in *Brüsel*. Tenslotte staat ook in dit album de utopische droom van de urbatect centraal: de stad als een esthetisch geheel.

De eerste druk van *De koorts van Urbicande* verscheen in 1985 in de serie *Wordt vervolgd romans*. Vier jaar later werd een gewijzigde herdruk uitgebracht in de collectie *Wordt vervolgd select*. Voor deze editie werd het verhaal uitgebreid met een nawoord waarin de verschillende invalshoeken worden opgesomd van waaruit het verhaal van Urbicande te verklaren is. Er worden in dit nawoord een aantal namen genoemd, waaronder R. de Brok en Robert Louis Maria de la Barque. Spelen de auteurs hier een woordspelletje? *Barque* is tenslotte het franse woord voor *boot* oftewel *schuit* (Schuiten?). De la Barque zien we nog een keer terug in *De echo der steden* als een van de slachtoffers van Robicks esthetische idealen en inderdaad zijn hier François Schuiten en zijn gezin afgebeeld. R. de Brok is de auteur van het boekje *Le mystère d'Urbicande*, waarvan het mij niet bekend is of het werkelijk verschenen is. De naam van R. de Brok heeft veel weg van een anagram van Robick. De auteurs van de *Duistere steden*-reeks benadrukken hiermee nogmaals het belang van Robick als een van de voornaamste karakters in hun verhalen.

Een ander boekje dat aansluit bij *De koorts van Urbicande* is *Reisaantekeningen van Eugen Robick* (Casterman 1986). Enkele illustraties uit *De archivaris* zijn hierin in zwart-wit terug te vinden.

Het nawoord van *De koorts van Urbicande* tenslotte wordt gepresenteerd als een rapport van Isidore Louis, de archivaris!

De archivaris en Jorge Luis Borges

Archivaris Isidore Louis krijgt opdracht om een rapport te schrijven over *De duistere steden*, een verzinsel - zo wordt hem door zijn opdrachtgevers verteld - dat leidt tot sektevorming onder de bevolking. Naarmate zijn onderzoek vordert, gaat Louis er steeds meer aan twijfelen of *De duistere steden* inderdaad een verzinsel zijn.

De archivaris heeft niet de vorm van een doorsneestripverhaal. Het wordt gepresenteerd als een rapport en is overvloedig geïllustreerd met paginagrote afbeeldingen in kleur. Er worden over verschillende steden heel wat dingen verteld die stof kunnen leveren voor een verhaal. De geschiedenis van Brüsel, zoals we die aantreffen in het gelijknamige boek, wordt door Isidore Louis al in het kort beschreven. Verder vertelt hij het verhaal van Dr. Abraham. Dr. Abraham komt niet voor in een van de boeken van Schuiten en Peeters, maar wel in het korte verhaal dat in Wordt vervolgd (nummer 73) werd gepubliceerd. Het verhaal waarin een struktuur uit Dr. Abrahams hoofd begint te groeien speelt zich af in Pahry en sluit aan bij *De koorts van Urbicande*.

In *De archivaris* wordt verwezen naar de steden Parijs (Pahry) en Brussel (Brüsel) en naar Paul Cauchie, onder meer architect van het Cauchiehuis, een Jugendstilwoning die zich in werkelijkheid bevindt in Brussel. Opmerkelijk is dat dit huis zich volgens de tekst niet bevindt in Brüsel, maar in Mylos. Andere gebouwen die in werkelijkheid

in Brussel staan - zoals het Paleis der drie machten - worden wel weergegeven in de illustraties bij het stuk over Brüsel.

Met *De archivaris* brengen Schuiten en Peeters een hommage aan de grote Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges. Het verhaal doet denken aan diens verhaal 'Tlön, Ugbar, Orbis Tertius' (in Nederlandse vertaling terug te vinden in de bundel *De Aleph*). De archivaris heeft, zoals te zien is op de laatste pagina van het boek, het uiterlijk gekregen van Borges. Peeters geeft toe dat Borges zijn manier van schrijven onmiskenbaar heeft beïnvloed. In zijn vorm - de beschrijving van enkele steden aan een machthebber - doet *De archivaris* ook denken aan *De onzichtbare steden* van Calvino.

Marco Polo, Calvino en Jules Verne

Aan boord van en zeppelinachtig luchtschip reist Ferdinand vanuit Mylos over verschillende plaatsen naar Armilia, een koude plaats in het uiterste noorden van de planeet. Het leven in Armilia is lamgelegd door de extreme kou en Ferdinand beschikt over een formule om de zaak weer op gang te brengen.

De weg naar Armilia heeft iets van de sfeer van een kinderboek en er staan slechts enkele strippagina's in. Verder hebben we (net als in *De archivaris*) te maken met een combinatie van tekst en paginagrote illustraties. Net als in *De archivaris* leggen de auteurs in *De weg naar Armilia* verbanden tussen hun fantasiewereld en de wereld zoals wij die kennen. We ontdekken in *De weg naar Armila* onder meer het interieur van het Belgisch Centrum van het Beeldverhaal en de plaatsen Kobenhavn (Kopenhagen) en Bayreuth (de Wagnerstad van de Festspiele).

Met de titel van het boek verwijzen de auteurs rechtstreeks naar het werk van Calvino: een van de steden die Marco Polo in *De onzichtbare steden* beschrijft, heet Armilla, een letter verschil met Armilia. Ook met de naam van de stad Calvani bewijzen Schuiten en Peeters eer aan de door hen bewonderde schrijver. Tenslotte springt de overeenkomst tussen de reekstitel *De duistere steden* en de romantitel *De onzichtbare steden* in het oog.

Een schrijver die Benoît Peeters in zijn jeugd bewonderde, is Jules Verne. Naar Verne wordt verwezen in *De weg naar Armilia*, *De echo der steden* en *Het scheve kind*. In de twee laatstgenoemde boeken is Verne zelfs als personage aanwezig. *De weg naar Armilia* bevat een verwijzing naar Vernes *Reis naar het middelpunt van de aarde* terwijl de naam Ferdinand, de hoofdpersoon in *De weg naar Armilia*, afgeleid lijkt van Verne. Eind jaren tachtig/begin jaren negentig maakten Schuiten en Peeters een aantal pagina's in opdracht van een tijdschrift over architectuur. Benoît Peeters: ‘Aan *L'echo des cités* zijn wij begonnen om binnen een andere context dan het stripverhaal te kunnen werken. We hebben het ontwikkeld voor een tijdschrift over architectuur: Urbanismes et architecture. In ieder nummer verschijnen twee pagina's met illustraties en een korte tekst. Het is een soort feuilleton geworden dat we zonder vooropgezet plan maken op het laatste moment. Voor ons is dit een heel plezierige ervaring. De manier van werken, de structuur is volledig tegengesteld aan die van Brüsel, wat we jaren hebben voorbereid. Het was ook voor ons een manier om de samenhang te ontdekken tussen tekst en illustraties.’

De pagina's waar hier op gedoeld wordt, werden in 1993 gebundeld in *De echo der steden* - een bundeling exemplaren van een (fictieve) krant die geruime tijd in de wereld van de duistere steden verscheen. Er wordt ons in deze kranten een wereld getoond die is gebaseerd op de negentiende-eeuwse techniek, de tijd van de uitvindingen, ontdekkingsreizen en gezaghebbende geleerden en professoren.

Vernes invloed in de serie is manifest. Zoals Schuiten en Peeters ontwikkelingen in de bouwkunst extrapoleren, zo spelen zij ook met de opvattingen over techniek uit Vernes tijd. In de strips komen bijvoorbeeld geen vliegtuigen voor, maar wel veelvuldig zeppelins. François Schuiten tekent met andere woorden een toekomstwereld als gezien door de blik van Jules Verne en zijn tijdgenoten.

Een parallelle wereld

De duistere steden is een serie voor puzzelaars. Schuiten en Peeters doen een overduidelijk beroep op de literaire en culturele kennis van hun lezers. In ieder van de boeken verwijzen ze, zoals we hebben gezien, op de een of andere wijze naar een door hen bewonderde schrijver: door hen als personage op te voeren, door te citeren

of door een thema te lenen. Een sleutelrol in de serie is duidelijk weggelegd voor Eugen Robick, wiens naam we in vrijwel alle boeken tegenkomen. Aan de hand van Robicks fysieke verschijning is het bovendien mogelijk om enige chronologie aan te brengen in de serie. De gebeurtenissen in Urbicande vonden plaats voor de gebeurtenissen in Brüsel (waarin een bejaarde Robick te zien is) en na Samaris (met een jonge Robick in de tweede versie). In *De toren* komt Robick niet voor en de architectuur van de toren is veel ouder dan die in de andere drie boeken. Dit zijn aanwijzingen dat we *De toren* moeten situeren in een tijd ver vóór de andere drie verhalen. De belangrijke rol die *De archivaris, De weg naar Armilia* en *De echo der steden* spelen bij het in kaart brengen van *De duistere steden* is overduidelijk. Deze uitgaven vormen ook een soort breekpunt in de beschrijving van de duistere steden. Als we de wereld van *De duistere steden* verdelen in een noordelijk en zuidelijk continent dan bevinden Urbicande, Samaris, Xhystos en Trahmer zich op het zuidelijke continent, terwijl Brüsel noordelijk ligt, evenals Pahry, Kobenhavn en uiteraard Armilia.

In *De archivaris* beschrijft Isidore Louis zowel een aantal noordelijke als zuidelijk gelegen steden. De reis die met de zeppelin wordt gemaakt in *De weg naar Armilia* heeft als vertrekpunt de stad Mylos, die we nog niet exact kunnen duiden, maar die heel goed de grens zou kunnen vormen tussen zuid en noord. In *De weg naar Armilia* wordt een reis beschreven over het noordelijk continent.

Giovanni en zijn vrienden: Corot, Courbet, Delacroix, Doré.
Uit: *De archivaris* (Casterman)

Vanaf *De archivaris*, waarin bijvoorbeeld Brüsel voor het eerst genoemd wordt, is er een duidelijke relatie tussen de wereld van *De duistere steden* en onze dagelijkse wereld. De namen van steden die we tegenkomen zijn duidelijke verwijzingen naar onze wereld: Pahry, Brusel, Bayreuth, Kobenhavn. Die relatie wordt ook gelegd door de uitgave van een aantal ‘authentieke’ boeken zoals *Le mystere d'Urbicande* van R. de Brok, de reisaantekeningen van Robick, een uitvindingenboekje van Axel Wappendorf en de krant *L'echo des cités*.

Konden we bij de eerste drie boeken nog spreken van een fantasiewereld, gebaseerd op de ons bekende architectuur (het oorspronkelijke uitgangspunt van de auteurs), in de loop der jaren is zich steeds duidelijker een parallelle wereld af gaan tekenen, die raakvlakken vertoont met de wereld zoals wij die kennen (in *Het scheve kind* raken de twee werelden elkaar zelfs heel sterk), maar waarin de techniek en de architectuur zich in een ons onbekende richting hebben ontwikkeld; een wereld waarin de auteurs voortborduren op de visionaire ideeën van schrijvers, architecten, cineasten.

In hun meest recente boek, *Het scheve kind*, verwijst Peeters naar een schrijver, die hij in zijn jeugd net als Verne bewonderde: Hector Mallot. En met Mary von Rathen, het ‘scheve kind’ ontdekken we nieuwe steden: Alaxis, Mylos, Sodrovni, Porrentruy... Net als Michel Ardan, de legendarische redacteur van *De echo der*

steden, doen ook de lezers van de strips van Schuiten en Peeters telkens nieuwe, fascinerende ontdekkingen.

> *Hans Pols (1960) is freelance redacteur, tekstschrijver en vertaler. Hij schreef recensies, artikelen, verhalen en gedichten voor Stripschrift, Kuifje, Penthouse, For Him Magazine en Mens en Gevoelens. Van 1986 tot 1992 was hij redacteur van Stripschrift.*

Anton Damen
Who watches the Watchmen?
Het einde van de superheld

Tot enkele jaren geleden hielden superhelden de Amerikaanse stripmarkt in een wurgende houdgreep. De schier eindeloze vloedgolf avonturen van Superman, Batman en hun epigonen hebben lange tijd de emancipatie van de Amerikaanse strips in de weg gestaan. In Europa was het stripmedium al geruime tijd volwassen geworden, maar Amerikaanse stripmakers die niet geïnteresseerd waren in het maken van simpele verhaaltjes over superhelden - al dan niet getooid met imposante spierbundels en behept met buitengewone krachten (Superman) of handige gadgets (Batman) - zagen zich verbannen naar de *underground*. Pogingen van een enkeling daargelaten, zoals Art Spiegelman met *Maus*, een persoonlijke parabel op de jodenvervolging, bleef de Amerikaanse strip, zeker in de ogen van Europeanen, synoniem met het superheldengenre, en dus synoniem met kinderlectuur.

Pas in het midden van de jaren tachtig gebeurde er echt iets interessants in Amerikaans stripland. Niet lang na elkaar zagen twee stripboeken het licht die een ware revolutie zouden ontketenen. Een revolutie van binnenuit, want zowel Frank Millers *Batman: The Dark Knight Returns* als *Watchmen* van Alan Moore en Dave Gibbons zijn stevig verankerd in het superheldengenre, een genre dat tot die tijd werd gekenmerkt door een eenvoudige verhaalstructuur, maar vooral door een simpele wereldvisie. De superheld, de belichaming van de Amerikaanse droom en dus het vleesgeworden Goede, levert keer op keer slag met monstrueuze tegenstanders. Deze varieerden in de loop der tijd van gangsters, mutanten en buitenaardse monsters tot - in de jaren veertig en vijftig - nazi's en communisten. Eén ding hadden ze allemaal gemeen: uiteindelijk moesten ze altijd het onderspit delven. De schematische voorstelling van goed en kwaad, het schaamteloze patriottisme, de grote dosis geweld en de niet bepaald moeilijk te doorgronden verhalen appelleerden aan massa's Amerikanen, maar aan onze kant van de oceaan werd dit soort strips om precies dezelfde redenen in het verdomhoekje gestopt. Het is niet moeilijk in te zien waarom het verschijnen van *Batman: The Dark Knight Returns* zowel in het thuisland als in Europa een gigantische impact had. Frank Miller voert in dit album een bejaarde (!), verbitterde Batman ten tonele, die onder het mom ‘het doel heiligt de middelen’ als een fascistoïde psychopaat de strijd met de misdaad aangaat - en niet veel beter blijkt dan het kwaad dat hij bestrijdt. Dat was natuurlijk wel even slikken voor de Amerikaanse striplezer. Hoewel het boek bij herlezing de tand des tijds niet helemaal blijkt te hebben doorstaan en veel aan zijn oorspronkelijke kracht heeft ingeboet, is het een onbetwistbare mijlpaal in de stripgeschiedenis. Desondanks kan het niet in de schaduw staan van het iets later verschenen *Watchmen*, door velen onthaald als ‘de beste strip aller tijden’ en in ieder geval - want over smaak valt te twisten - de ultieme superheldenstrip. *Watchmen* tilde het voorheen kinderlijke genre met succes naar een volwassen en ongekend hoog niveau.

Lachspiegel

Het is 1985. Piratenstrips hebben de hegemonie op de Amerikaanse stripmarkt; superhelden*comics* bestaan niet meer. Het straatbeeld wordt gedomineerd door elektrische auto's en Indiase *fastfood*-ketens. Amerika heeft een glorieuze overwinning in Vietnam behaald en Richard Nixon is aan zijn vijfde ambtstermijn begonnen. De Russen bereiden een invasie in Afghanistan voor en de hele wereld dreigt onherroepelijk op een allesverwoestende nucleaire oorlog af te stevenen. En superhelden zijn realiteit. Welkom in de wereld van *Watchmen*.

Scenarist Alan Moore en tekenaar Dave Gibbons schotelen de lezer in een twaalf afleveringen tellende miniserie een alternatief 1985 voor. De verschillen met het jaar dat u en ik hebben beleefd zijn legio, maar

vinden allemaal hun oorsprong in de premisse van *Watchmen*: superhelden bestaan. Tot 1938, het jaar waarin de eerste superheldenstrip, *Superman*, verscheen, lopen beide universa gelijk op. Maar in het *Watchmen*-universum heeft de publikatie van *Superman* opmerkelijke gevolgen. Geïnspireerd door de avonturen van de Man van Staal beginnen zich her en der andere superhelden te manifesteren. Dat betekent automatisch de nekslag voor de superheldenstrip: de realiteit wint het van de fantasie - vandaar de opbloei van het genre van de piratenstrips.

Het is niet de enige invloed die superhelden op het verloop van de wereldgeschiedenis uitoefenen. Nadat de Amerikaanse overheid zich vergewist heeft van de steun van Doctor Manhattan, een wetenschapper die door een noodlottig natuurkundig experiment is getransformeerd tot een wezen met bovennatuurlijke gaven, mogen de Verenigde Staten zich met recht een supermogendheid noemen. De machtsbalans in de wereld slaat dan ook in hun voordeel uit. Door Doctor Manhattan in te zetten in het Vietnam conflict is deze oorlog in twee maanden beslecht en weet Nixon zich verzekerd van een herverkiezing.

De tweede, door het Amerikaanse leger geronselde superheld, de gewetenloze Comedian, bewijst Nixon ondertussen even goede diensten door de journalisten Bernstein en Woodward, die in onze wereld het Watergate-schandaal in de openbaarheid brachten, tijdig te liquideren.

Alan Moore en Dave Gibbons houden het genre en de lezer met *Watchmen* een lachspiegel voor. 'We gebruikten een science fiction-verhaal als basis voor een onderzoek naar de problemen in onze wereld', zei Alan Moore (in Comics Interview, nummer 65). De naïeve gedachte dat het ingrijpen van superhelden tot een betere, veilige wereld zou leiden wordt dan ook consequent onderuit gehaald. Moore gebruikt zijn personages om filosofische stellingnames af te tasten en politieke overtuigingen met elkaar te laten botsen. De Engelse scenarist wist eerder, met het Orwelliaanse *V for Vendetta* waarin Thatcheriaans Engeland een veeg uit de pan krijgt, met succes politieke vraagstukken te injecteren in een stripverhaal. Zijn samenwerking met tekenaar Gibbons, eveneens een Engelsman, voor *Watchmen* kan gezien worden als een keiharde afrekening met het superheldengenre. Ironisch genoeg zijn het twee Europeanen die dit typisch Amerikaans fenomeen ten grave dragen!

Anti-superheldenstrip

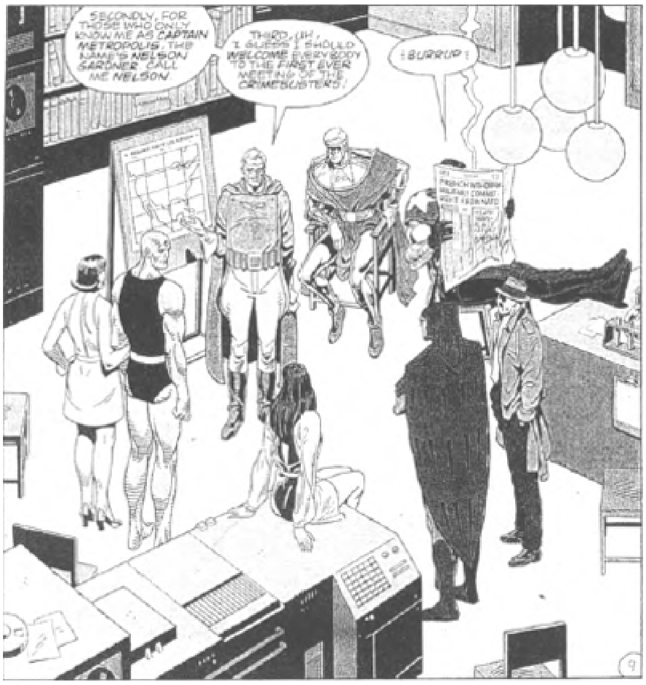
Meer nog dan een superheldenstrip is *Watchmen* vooral een *anti*-superheldenstrip. Moore breekt met alle bestaande conventies. In een duizelingwekkend ingewikkeld verhaal, met vele elkaar doorkruisende verhaallijnen, haalt hij de superheld genadeloos onderuit. Het gaat hier niet meer om *Übermenschen*, maar om zielige, gestoorde, domme of sadistische hoopjes ellende.

Het verhaal van *Watchmen* begint wanneer de Comedian vermoord wordt aangetroffen. Alleen zijn *smiley-button* met daarop een bloedvlek herinnert nog aan zijn aardse bestaan. Dit symbool zal, in diverse vormen, herhaaldelijk in het verhaal opduiken. Superheld Rorschach - hij dankt zijn naam aan zijn vlekken-masker - onderzoekt de zaak op eigen houtje, want hij vermoedt dat iemand het op de 'Watchmen' voorzien heeft. Oorspronkelijk vormden de 'Watchmen' een groep van superhelden die hadden besloten hun

krachten te bundelen. Vanwege onderlinge twisten viel de groep al snel uiteen; een overheidsbesluit dat de misdaadbestrijding door superhelden verbood, deed de rest. De Comedian en de eerder genoemde Doctor Manhattan konden hun taak voortzetten in dienst van het leger; Rorschach verkoos de illegaliteit en dook onder. De andere drie superhelden besloten hun cape voorgoed aan de wilgen te hangen. Daniel Dreiberg (alias Nite Owl II) en Laurie Juspeczyk (Silk Spectre II) kozen voor de anonimiteit, maar Adrian Veidt (Ozymandias) slaat een slaatje uit zijn vorige identiteit en schopt het uiteindelijk tot multi-miljonair.

Als Rorschach de dood van de Comedian verder onderzoekt en weer contact opneemt met zijn oude lotgenoten, wordt het steeds aannemelijker dat de moordenaar een van Watchmen zelf is. De detective-intrige is natuurlijk niet meer of minder dan een 'McMuffin', de door Alfred Hitchcock bedachte term voor een verhaalgegeven dat de vertelling voortdrijft, maar verder geen implicaties voor het verhaal heeft. *Watchmen* beoogt namelijk geen *who-dunnit* te zijn, maar een schets van een complexe wereld waarin de morele implicaties van het superheldendom belicht worden.

Constructie



De Watchmen (v.l.n.r.): Dr. Manhattan (met vriendin Janey Slater), Captain Metropolis, Laurie Juspeczyk, Ozymandias, Nite Owl II, Rohrschach en de Comedian (achter de krant)

Op het eerste gezicht nodigt *Watchmen* niet uit tot lezen. De voor het genre ongebruikelijk grote hoeveelheid tekst alsmede de vrij stijve tekenstijl zijn daar debet aan. De strak gehanteerde kaderverdeling (meestal negen symmetrische rechthoeken op een pagina) ziet er niet flitsend uit en de inkleuring oogt flets. De complexe vertelling die heen en weer springt in de tijd, de wisselende vertelperspectieven, de overvolle plaatjes en de steeds weer opduikende verhaalmotieven en -symbolen maken het moeilijk, zo niet onmogelijk om het verhaal na één enkele lezing te

doorgronden. Een gemakkelijke strip is *Watchmen* dus niet, een bevredigende wel.

Als je *Watchmen* afzet tegen het canon van bestaande strips dan is duidelijk dat het boek op eenzame hoogte vertoeft en in sommige opzichten zelfs aan eisen voldoet, die we ook aan literaire werken stellen. Moore laat dan ook verschillende literaire strategieën op het verhaal los. Hij zei er dit over: 'Ik denk dat we *Watchmen* benaderden als een roman. [...] We hebben met *Watchmen* onder meer geprobeerd om een *comic*-kunstwerk te maken met *effecten* die geen ander medium met succes kon dupliceren. En dat geldt ook voor romans en films.' (Comics Interview, nummer 48). En inderdaad, *Watchmen* speelt leentjebuur bij zowel het medium literatuur als het medium film, en vertaalt die elementen in striptaal. Het resultaat is een uniek boek dat het beste van drie werelden (literatuur, film en strip) in zich verenigt.

Watchmen is dan ook een stripboek dat zich bij tijd en wijle als een gewone roman laat lezen. Elk afzonderlijk hoofdstuk wordt gevolgd door een tekst, die de gebeurtenissen uitdiept of van een extra dimensie voorziet. Deze teksten verschillen onderling sterk van vorm en karakter: enkele fictieve hoofdstukken uit de biografie van een van de bijrolspelers, psychiatrische verslagen, een editie van een ultra-rechtse nieuwsbrief en marketingverslagen. Moore heeft dus voor een postmoderne aanpak gekozen, waardoor hij informatie kan geven die hij in een normale *balloonstrip* niet had kwijt gekund.

Een dergelijke vorm is vrij ongebruikelijk voor een stripboek. Hetzelfde geldt voor het gebruik van citaten. Elke hoofdstuktitel is een gedeelte van een citaat, dat aan het einde van het desbetreffende hoofdstuk in zijn geheel aangehaald wordt. Voor deze citaten put Moore uit zeer diverse bronnen: van songteksten van Bob Dylan tot overpeinzingen van Plato, Nietzsche en Einstein. De citaten zijn bepaald niet willekeurig gebruikt, maar vatten het thema van het desbetreffende hoofdstuk adequaat samen. Hoofdstuk IV besluit bijvoorbeeld met een citaat van Albert Einstein, waarin hij het gebruik van atoomkrachten betreurt: 'Als ik dit geweten had, was ik liever horlogemaker geworden'. Voor dat citaat zien we dat Jon, die door een atoomexperiment veranderd is in de met bovenmenselijke gaven behepte Doctor Manhattan, de Aarde voor Mars verruilt. Uit zijn in flashbacks getoonde herinneringen leren we dat hij er als kind van droomde om horlogemaker te worden. Zijn vader, enthousiast geraakt door het nieuws van de atoombom op Hiroshima, ziet echter het begin van een nieuw tijdperk en dwingt hem de richting van de natuurwetenschappen in te slaan. Nadat hij op de rode planeet tot de conclusie is gekomen dat het hele universum als een klok in elkaar zit en zich afvraagt wie de schepper van dat mechanisme is, laat hij zelf een reusachtige, zandloperachtige constructie verrijzen.

Dat het juist Einstein is die in dit verband geciteerd wordt, is beslist geen toeval. Einstein wordt immers gezien als de geestelijke vader van de atoombom. Maar dat is niet de enige reden. Het hoofdstuk, waarin herhaaldelijk vooruit en terug in de tijd wordt gesprongen, illustreert ook dat tijd relatief is, wat indirect verwijst naar Einsteins relativiteitstheorie, terwijl de vraag 'Who makes the world?' Einsteins uitspraak 'God dobbelt niet' in herinnering roept.

Who watches the watchmen?

Er is één citaat dat als een rode draad door de hele roman loopt. Het is ontleend aan de Romeinse satiricus Juvenalis: ‘Quis custodiet ipsos custodes’, oftewel

'Who watches the Watchmen'. De zin komt - overigens nooit in zijn volledigheid! - in het boek steevast terug als een graffiti-tekst die op de achtergrond te lezen valt De tekst is op verschillende niveaus werkzaam: hij verwijst rechtstreeks naar het thrillerelement (wie heeft het op de Watchmen voorzien?), maar het is vooral de kernvraag die naar het einde toe steeds belangrijker wordt - de vraag die impliceert dat de superhelden, ondanks hun mooie heldendaden, controle vereisen. Het gaat hier om een moreel vraagstuk waar geen van de voorgangers van de superhelden uit *Watchmen* ooit mee hoefden te worstelen.

Maar er zijn ook meer aardse problemen waar de collega's van de Watchmen onbekend mee zijn. Een impotente Superman of Batman in een midlife-crisis, dat is niet voor te stellen, al was het alleen maar om de simpele reden dat de geijkte superheld, net als het gros van de stripfiguren, van nature één-dimensionaal is. Moore breekt resoluut met dat fenomeen en creëert *round-characters*. Ieder personage heeft zo zijn eigen motivatie om als superheld te opereren en allemaal hebben ze hun eigen karakterzwaktes, persoonlijke onhebbelijkheden en problemen en een verschillende politieke voorkeur. De Comedian is zonder twijfel de grootste schurk en Moore doorbreekt de verwachtingshorizon van menig striplezertje dan ook radicaal als deze *all-American hero* in koelen bloede zijn zwangere Vietnamese vriendin een kogel door het hoofd jaagt. Dreiberg kan seksueel alleen nog maar wat presteren als hij zijn kostuumpje aanheeft, Veidt wordt in megalomanie slechts door Hitler overtroffen en Rorschach is een psychopaat *pur sang*.

Realisme

Het is adembenemend om te ontdekken hoe Moore zijn personages neerzet als mensen van vlees en bloed. Neem Rorschach: de lezer krijgt een prachtig doorkijkje in diens verziekte psyche doordat fragmenten uit zijn dagboek gebruikt worden als tekstblokjes. Het zijn korte, fragmentarische zinnetjes die zo levensecht lezen, dat wanneer Laurie over Rorschach zegt dat ze een hekel heeft aan zijn stank en *monotone stem*, ze alleen iets bevestigt wat je als lezer eigenlijk al vermoedde. (Om de schizofrenie van zijn hoofdpersonage goed uit te laten komen, baseerde Moore Rorschachs teksten overigens ten dele op brieven van 'Son of Sam', een beruchte seriemoordenaar.) De karakterontwikkeling van Rorschach wordt mooi geïllustreerd in een flashback, waarin een jonge en bij zijn volle verstand zijnde Rorschach in staat blijkt lange volzinnen zonder demonische beeldspraak te uiten. De lezer krijgt aan de hand van een sessie bij de psychiater ook te zien en te lezen waarom en wanneer die karakterverandering is ontstaan. Via - hoe kan het ook anders - de Rorschach-vlekkentest en de daaruit voortvloeiende associaties is de lezer getuige van de moeilijke jeugd en de traumatische ervaringen die aan zijn geschifte persoonlijkheid ten grondslag liggen. De ironie wil dat Rorschachs wereldvisie net zo zwart-wit is als die van de doorsnee superheld, zeker in de definitie van goed en kwaad, met dit verschil dat Rorschachs visie voortvloeit uit zijn psychische stoornissen.

Hoewel het uitgangspunt van *Watchmen* vergezocht lijkt, weet Moore zijn verzonnen universum toch op een geloofwaardige en overtuigende manier te

presenteren. Dat grote realiteitsgehalte bereikt hij niet alleen door de personages een persoonlijkheid mee te geven. Hij voert het realisme tot in het extreme door en daardoor sneuvelt menige genreconventie. Het uiteindelijke slotgevecht bijvoorbeeld is in bijna elke superheldenstrip een breed uitgemeten krachtmeting tussen de held en de schurk. Beide partijen maken behalve van de normale portie fysiek geweld ook graag gebruik van alle voorhanden zijnde krachten - hoe bizarrer, hoe beter - om de strijd in hun voordeel te beslechten. *Watchmen* bevat ook zo'n confrontatie, en na bijna vierhonderd pagina's zijn de verwachtingen hooggespannen. Maar de lezer kan niet zwaarder teleurgesteld worden door de actie waarmee Moore de genreconventie onderuithaalt. Een zielige, kortstondige schermutseling met een vork en een diner-schaal, ziedaar de ‘climax’. Weinig heldhaftig, maar wel realistisch, net als de daadwerkelijke inlossing van het verhaal, die tegen alle conventies in bestaat uit een open einde waaruit de boosdoener in ieder geval als overwinnaar tevoorschijn komt.

In een poging het verhaal zo geloofwaardig mogelijk neer te zetten hanteert Moore verschillende andere technieken, zoals de overvloed aan details in bijna ieder van de plaatjes. Krantenkoppen, posters en mi-

nutieuze aanwijzingen zorgen voor een hoog realiteitsgehalte. ‘Officieel: Vietnam 51ste staat’, valt er op pagina vier, op de achtergrond, te lezen.

Zelfs de premisse - het daadwerkelijke bestaan van superhelden - wordt tot in de kleinste details uitgewerkt. Hun interventie heeft niet alleen de grote lijnen van de geschiedenis veranderd, maar heeft ook heel wat basaler consequenties. Zo wordt een beginnende superheld simpelweg neergeschoten wanneer zijn cape klem is komen te zitten in een draaideur. En wanneer Rorschach zich tot twee keer toe toegang heeft verschaft tot Dreibergs appartement door diens slot te forceren, zien we een hoofdstuk later een slotenmaker (van de Gordian Knot Cie) netjes de aangerichte schade repareren.

Moore veronderstelt een oplettende lezer, maar degene die de stortvloed aan details op de juiste wijze weet te interpreteren, wordt verrast door een paar mini-verhaallijnen. Wie nauwkeurig kijkt, ziet in het eerste hoofdstuk dat Rorschach, wanneer hij Dreiberg ondervraagt, terloops wat van diens suikerklontjes in zijn zak steekt. Wanneer Dreiberg twee hoofdstukken later koffie wil zetten, komt hij tot de ontdekking dat hij nog maar één klontje heeft. En als Rorschach vervolgens ingerekend is door de politie, is in het politierapport te lezen dat hij onder meer vijf suikerklontjes op zak had ten tijde van zijn arrestatie!

Reflecties

De consequenties van het optreden van de superhelden worden de hele roman door belicht en bediscussieerd door een aantal ‘gewone mensen’. Twee van die ‘commentatoren’ vervullen een prominente rol: een krantenverkoper en een striplezend jongetje. In feite fungeren deze twee karakters als een Grieks koor: terwijl de krantenverkoper luidkeels zijn opinies over de ontwikkelingen in de wereld verkondigt, trekt het jongetje zich helemaal terug in een piraten-stripserie, ‘The Black Freighter’. Deze *comic*, waarvan de titel overigens refereert aan een schip uit Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*, wordt als een soort strip-in-de-strip in *Watchmen* gepresenteerd. De raamvertelling dient verschillende doeleinden. Het eerste effect is dat de piratenstrip een vorm van fictie is, waardoor het daaromheen gesponnen *Watchmen*-verhaal bijna automatisch minder fictioneel wordt. Ten tweede werkt de piratenstrip op een ander niveau als een metafoor. De dreiging van het dodenschip dat onafwendbaar de beschaafde wereld nadert, is een allegorie op het naderend nucleair conflict, terwijl de hoofdrolspeler tegelijkertijd een spiegeling van een van

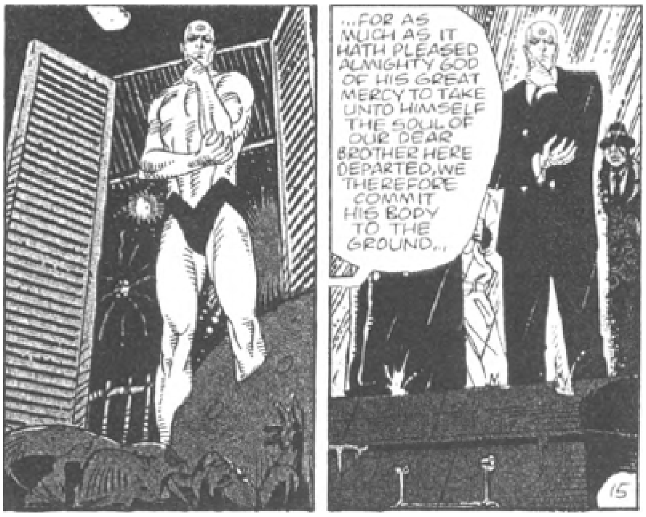
de Watchmen zelf is. Het jongetje is zo verdiept in zijn piratenstrip dat de wereldsituatie aan zijn beperkte blikveld voorbij gaat. Daarmee lijkt Moore de

lezer wakker te willen schudden en te wijzen op het gevaar dat ontstaat wanneer hij zich terugtrekt in een (strip)fantasie. Maar tegelijk erkent hij met de ten tonele gevoerde piratenstrip dat fictie een andere vorm is om de realiteit te beschrijven. Zoals 'The Black Freighter' adequaat de ontwikkelingen in *Watchmen* omschrijft, zo is de *Watchmen*-roman zelf een commentaar op onze eigen, feitelijke wereld.

Dit is niet de enige keer dat *Watchmen* zelfreferentieel is. Het vijfde hoofdstuk, toepasselijk 'Fearful Symmetry' getiteld, is namelijk een rechtstreekse verwijzing naar de structuur van de volledige *Watchmen*-roman. Bijna elk hoofdstuk is zo opgebouwd dat het begin en het einde op elkaar lijken. Ook het begin en het einde van de roman zijn symmetrisch. In het 'Fearful Symmetry'-hoofdstuk is deze symmetrische vorm tot in de perfectie doorgevoerd: de eerste pagina is qua opbouw, gebeurtenissen, getoonde personages en symbolen een volmaakte spiegeling van de laatste, de tweede van de een na laatste, etcetera. In het midden van het hoofdstuk laat Moore de anders zo strenge pagina-indeling eventjes los met een middenplaat waar omheen alles gespiegeld is. Tekenend voor zijn aanpak is dat het niet zomaar een vormtoepassing is als doel op zich; ook op verhaalniveau speelt symmetrie een belangrijke rol. Opvallend is daarnaast de aanwezigheid van de vele spiegelende oppervlakken als spiegels, water en reflecterende vloeren.

Filmtechnieken

De gebruikte beeldhoeken in *Watchmen* verraden een doordachte regie en wijzen op een grote filmische invloed. De 'camerapositionering' valt vooral op wanneer Moore en Gibbons dezelfde gebeurtenis uit een ander perspectief laten zien, waardoor eenzelfde actie steeds andere informatie verschaft. Een tweede techniek die een haast filmische ervaring oproept, verkrijgen ze door vanuit een groot totaalbeeld plaatje na plaatje de actie dichterbij te halen, wat een *zoom*-beweging oproept. Maar vooral in de gebruikte beeldmontage is de filmische erfenis van *Watchmen* glashelder aanwezig. Vaak worden scène-overgangen gerealiseerd door beeldrijm (plaatjes die qua lay-out sterk op elkaar lijken), wat de ene handeling naadloos in de andere over laat gaan. Ook de vele, kriskras door de vertelling heen herhaalde symbolen hebben die functie. Zo duikt bijvoorbeeld het Watchmen-logo, de *smiley* met een bloedvlek, in diverse varianten door de hele roman op: als afbeelding op een T-shirt, als condens op een beslagen raam, zelfs als een krater op Mars! Een andere gehanteerde techniek is die van de alternerende of parallelle montage, waar twee totaal verschillende scènes door elkaar worden gesneden.



De sterkste vorm van montage bereiken Moore en Gibbons wanneer ze niet alleen tekst en beeld met elkaar combineren, maar beelden en tekst monteren die eigenlijk niet bij elkaar horen. Een mooi voorbeeld daarvan is de liefdesscène tussen de seksueel uitgebluste Dreiberg en Laurie. Op de achtergrond demonstreert hun vroegere collega Veidt zijn (nog altijd) atletische kunsten aan de trapeze; het daarbij behorende commentaar contrasteert sterk met de klungelige, ongemakkelijke prestaties van Dreiberg, met een ironisch effect als gevolg.

Moore stelt dat deze montagevorm tot het exclusieve terrein van de strip behoort - een vorm die in geen

enkel ander medium met dit effect gebruikt kan worden. 'Het gaat hier om een soort van 'ondertaal', die noch 'visueel' is, noch 'verbaal'; die ondertaal verkrijgt z'n uniek effect door de combinatie van beide. Een beeld kan ironisch tegen een tekst aangezet worden, of gebruikt worden om de tekst te ondersteunen, of kan simpelweg lsogemaakt worden van de tekst - wat de lezer dwingt op een andere manier naar de scène te kijken. Je kunt zoiets tot op zekere hoogte in een film doen, met behulp van interessante tegenstellingen tussen het beeld en dat wat de intenties van de karakters kan zijn, maar je kunt het nergens zo precies doen als in *comics*. In de strip heeft de lezer de mogelijkheid om te stoppen en te blijven kijken naar één specifiek plaatje om daarvan alle betekenissen te onderzoeken, terwijl hij in de bioscoop vierentwintig plaatjes per seconde aan zich voorbij ziet flitsen. (*Alan Moore, Comic Book Rebels: Conversations with the Creators of the New Comics*. Stanley Wiater en Stephen R. Bissette. 1993)

Wie het verhaal van *Watchmen* op alle niveaus wil begrijpen, zal inderdaad regelmatig tekst en beeld rustig moeten bestuderen en vaak moeten terugbladeren. De roman vraagt een nauwkeurige lezer, die ook zijn ogen goed de kost geeft. Alleen met die instelling valt de complexe structuur te ontrafelen.

Watchmen is een ingenieus opgezet verhaal, dat gekenmerkt wordt door een enorme gelaagdheid. Alle verhaallijnen en - elementen grijpen in elkaar, en het befaamde 'mussenargument' van Willem Frederik Hermans doet meer dan eens opgeld. Wat dat betreft gaat er achter *Watchmen* net zo'n perfect mechanisme schuil als achter het door Doctor Manhattan zo bewonderde universum.

Watchmen is alweer tien jaar geleden verschenen. Hoewel sommige door Moore geïntroduceerde of geperfectioneerde vertelvormen in tal van andere strips zijn overgenomen, en de striproman een kleine revolutie in het genre veroorzaakte, is er nog steeds geen enkele genrestrip verschenen die het niveau van *Watchmen* ook maar kan benaderen. In ieder geval is *Watchmen* medeverantwoordelijk voor de toegenomen interesse voor, en waardering van Amerikaanse *comics* aan deze kant van de Atlantische Oceaan.

Anton Damen (1969) studeerde Nederlands en Film & Opvoeringskunsten in Nijmegen. Als scenarist werkt hij samen met tekenaar Marq van Broekhoven voor o.a. de gagstrips Peer de Plintkabouter, De Collectioneur en Fritz Pitz. *Hij was medeoprichter en hoofdredacteur van het -inmiddels ter ziele gegane -amateurstripblad Juttemis. Tegenwoordig is hij werkzaam als filmjournalist voor Veronica Blad.*

Thomas Leeflang
Verfilmde strips & verstripte films

In Amerika houdt men niet alleen van van instant-koffie maar ook van instant-helden. Dick Tracy, Batman, Spiderman, Flash Gordon, Jungle Jim, Superman, Het Fantoom, ze zijn in de Verenigde Staten heel populair - legendarische helden die kunnen bogen op een historische achtergrond. En deze idolen stammen alle uit de *comic*, het stripverhaal.

De wisselwerking tussen de strip en de film is vanaf het begin af aan groot geweest en duurt nog steeds voort. Paul Verhoeven, de Nederlander die in Hollywood als regisseur furore maakt, was voor hij aan het eind van de jaren zestig aan de tv-serie *Floris* begon, striptekenaar. Zijn Amerikaanse collega Steven Spielberg verdiende na zijn schooltijd een tijdje de kost als cartoonist. De door Spielberg voor zijn films gemaakte *story boards* lijken altijd op schetsen voor *comics* en worden dan ook vaak in boekvorm uitgegeven.

In principe hebben striptekenaar en filmregisseur dezelfde opdracht: aan de hand van een scenario een verhaal vertellen en met een serie plaatjes de illusie van beweging opwekken. Zo bekeken is een *comic* een film in steno, een blauwdruk voor een film.

In een tijd dat er van ‘ordentelijke films’ nog geen sprake was, waren ook de strips nog vrij primitief. Het optreden van de figuren uit de beginjaren van de strip is goed te vergelijken met het acteren van sterren uit de zwijgende film: groteske gebaren en extreme emoties zonder veel variatie in. De strippersonages ‘speelden’ hun rollen in scènes waarin de beeldhoek nauwelijks veranderde. Het leek alsof zij voortdurend op dezelfde afstand van de tekenaar stonden, als in de toneelmatig opnamen die in het prille begin van de cinematografie werden gemaakt. Met de opkomst van de geluidsfilm rond 1930 kwam daar verandering in. Ook striptekenaars legden vanaf die tijd een grote mate van inventiviteit aan de dag als het er om ging het in vergelijking met film ontbreken van geluid en beweging in de beeldverhalen te omzeilen. Voor tekenaars werd de terminologie uit de cinematografie gemeengoed: ‘close-up’, ‘medium shot’, ‘long shot’. Ook voor het suggestief ‘hoorbaar’ maken van het aan strips ontbrekende geluid hebben cartoonisten slimme grafische oplossingen gevonden, zoals het gebruiken van kapitalen en het gedeeltelijk buiten het kader laten vallen van klanknabootsende woorden als BOEM! of BLAW! Hoe groter en vetter de letters, hoe harder ‘het geluid’ wordt geacht te klinken.

Beeldverhaal en film stimuleren elkaar in hoge mate. De media mikken ook op dezelfde doelgroep. Sommige strips lijken nagetekende films, zoals de westernstrips van de Frans/Belgische nieuw-realisten Joseph Gillian (*Jerry Spring*), Hermann Huppen (*Comanche*) en Jean Giraud (*Blueberry*). Landschap en kleurgebruik verraden de invloed van de film: half-ingezakte hutten en vergane bossen worden zorgvuldig neergezet in brede Panavision-shots, de weersgesteldheid wordt in irrationele kleurstellingen heel suggestief weergegeven. Soms zijn in de strips hele bladzijden in twee kleuren gehouden, niet uit economische, maar uit artistieke overwegingen, vergelijkbaar met de keuze die Woody Allen deed voor een heel donkere oranjezweem, waardoor *Hannah and Her Sisters* (1986), *Radio Days* (1987) en *Crimes and Misdemeanors* (1989) bijna in warm bruin gefilmd lijken. Toch werd

niet alles afgekeken van de Leone en Packinpah-westerns. De westernstrips van de groep Europese tekenaars die zich in de jaren zeventig met het genre is gaan bezighouden toonden knappe staaltjes van visuele expressie. Cartoonist Giraud vertelde in het Franse blad Phénix (nummer 14, 1970): ‘Van de films van Sergio Leone en Sam Peckinpah kreeg ik een schok, ik raakte er van onder de indruk toen ik hun opvattingen van het wilde westen zag. Die films hebben mij en mijn werk behoorlijk beïnvloed. Maar ik ben daar niet alleen in, heel wat van mijn collega's zijn er door aangestoken.’ Dat Giraud toegeeft dat hij en zijn vakgenoten schatplichtig zijn aan Hollywood cq. aan de cinematografie, is grootmoedig. Kunstenaars zijn niet altijd bereid hun bronnen openhartig te noemen. Ook andersom is er sprake van beïnvloeding. Sergio Leone vertelde in januari 1965 in een Frans tv-interview dat hij zich voor zijn film A *Fistful of Dollars* sterk liet inspireren door de stripwestern *Casey Ruggles, a Saga of the West* van

tekenaar Warren Tufts, waarvan de eerste aflevering in de Verenigde Staten op 22 mei 1949 verscheen. Sinds 1976 plaatsen diverse kranten in de Verenigde Staten *Comanche* van tekenaar Hermann Huppen en scenarist Michael Louis Regnier met de slogan: ‘The Best Western Comic Ever Made!’ De producenten van de bioscoopwestern *Wyatt Earp* (1994), Kevin Costner en Lawrence Kasdan (Costner speelde tevens de titelrol), lieten via het Canadese mediablad Focus (oktober 1994) weten dat zij fans waren van John Fords filmwestern *Stage Coach* en van de stripwestern *Comanche*: ‘We vonden het, nadat we John Wayne in *Stage Coach* en Red Dust in *Comanche* weer eens hadden gezien, tijd worden voor een nieuwe western: het werd *Wyatt Earp.’*

Hoekige g-man

Warren Beatty als Dick Tracy in de bioscoopfilm *Dick Tracy* (1990); (foto: Peter Sorel/Touchstone Pictures, 1990).

Op 15 juni 1990 ging in de Verenigde Staten *Dick Tracy* in première, een door Warren Beatty geproduceerde en geregisseerde film naar de sinds 1931 in Amerika populaire strip rond de hoekige G-man Dick Tracy. Chester Gould tekende Dick Tracy bijna surrealistisch en volkomen tweedimensionaal. Voor kenners van het oeuvre van Chester Gould en de fans van Dick Tracy is de film een juweel. Aan de *type casting* is de uiterste zorg besteed en de vijanden van Dick Tracy zien er op het witte doek dan ook prachtig uit. De schilderachtige schurken onder aanvoering van Big Boy Caprice (gespeeld door Al Pacino) en Mumbles (Dustin Hoffman), Dick Tracy's trouwe medewerkster Tess Truehart (Glenne Headly), de fatale vrouw Breathless Mahoney (Madonna) en Tracy's aangenomen zoontje Kid, (Charlie Korsmo) kunnen gemakkelijk wedijveren met hun *alter ego's* uit de strip. In de Verenigde Staten rouleerde *Dick Tracy* maandenlang met succes in de bioscopen en ook de videocassetteversie stond in 1991 wekenlang

bovenaan in de Top Tien. In Europa sloeg de film niet aan. Zij die op Madonna afkwamen werden alleen wakker toen het popidool *Sooner Or Later I Always Get My Man* en *More* ten gehore bracht, om daarna teleurgesteld de cinema te verlaten omdat de nummers zo statisch en on-Madonna-achtig werden vertolkt. Bioscoopgangers die dachten dat Warren Beatty voor een keiharde persiflage van Dick Tracy zou hebben gezorgd, kwamen ook al bedrogen uit; Beatty behandelde Chester Goulds schepping met respect en met behoud van het eigen karakter van de strip. *Dick Tracy* is een typisch Amerikaanse cult-film geworden, een in Europa als vreemd ervaren produkt dat het aan onze kant van de Oceaan absoluut niet deed omdat hier bij het doorsnee publiek nu eenmaal de noodzakelijke achtergrondkennis ontbreekt. Want de film *Dick Tracy* is bedoeld voor Amerikanen die met de stripheld zijn opgegroeid.

Dat de film in Europa niet aansloeg is vreemd wanneer je constateert dat direct na de Tweede Wereldoorlog de Nieuwendijk in Amsterdam tijdens de weekeinden verstopt raakte, omdat het Passage Theater viermaal per dag *Dick Tracy* vertoonde. Van één serie van de gelijknamige, ongecompliceerde zwart-witfilms van Republic Pictures uit de jaren dertig (bestaande uit twaalf episoden van een kwartier) maakte Centra Film in Dordrecht handig twee hoofdfilms. Maar niemand die begreep dat Dick Tracy een figuur uit een pulpstrip was.

De Dick Tracy-films van Republic zaten uitgekiend in elkaar. Elke episode eindigde op het meest spannende moment, een climax waar zorgvuldig en in hoog tempo naartoe was gewerkt. Wanneer Tracy, 'square-jawed, hook-nosed' en immer correct in het vormvast costuum gestoken, aan het einde van een episode bijvoorbeeld onder grote metalen balken verpletterd op de grond leek te liggen, verscheen de aftiteling in beeld: 'To Be Continued Next Week!' De week daarop begon het nieuwe deel een paar minuten voor het einde van de vorige episode en bleken de balken niet op, maar net naast de zich behendig omrollende Dick Tracy te zijn gevallen. Ook in de andere Republic-series was de held of heldin aan het eind van een aflevering gegarandeerd morsdood (neergeschoten, verbrand, gestikt, van een dak of uit een vliegtuig gevallen, in een ondergelopen kelder verdronken, door een trein overreden) om in de volgende weer monter overeind te springen. Republic deed in 1950 de vertoningsrechten van de vier Dick Tracy-series over aan de televisie. Dick Moore en Keith Kalmer produceerden voor het ABC-netwerk zesentwintig delen van de tv-serie *Dick Tracy*, waarmee op 11 september 1950 werd begonnen. Het tekenfilmatelier UPA, als eerste Amerikaanse studio bedreven geraakt in 'minimal animation' (de vrij schrale, wat houterige tekenfilmstijl zoals bijvoorbeeld te zien is in de *cartoons* met de kippige Mr. Magoo), bracht van 1960 tot 1964 honderddertig delen van elk vijf minuten uitvan de getekende tv-serie *The Dick Tracy Show*. Voor liefhebbers van de Dick Tracy-strip zijn het juweeltjes, want de tekenfilms hebben vrijwel geen beweging, terwijl composities en kleurstellingen uit Chester Goulds *comic* zijn aangehouden.

Man van staal

In 1948 heeft Columbia succes met een cinemaadaptatie van een *adventure comic*: van National Periodical Publications verkreeg Harry Cohn voor een jaar het recht een *serial* te mogen maken over Superman. Kirk Alyn speelde de Man van Staal in de vijftiendelige serie *Superman* die voor exploitatie in Europa tot een tweedelige hoofdfilm werd samengevoegd. Lippert Production, een kleine B-filmstudio in San Francisco, liet George Reeves (ware naam George Bessolo) in 1951 Superman uitbeelden in de hoofdfilm *Superman and the Mole Men*. En op 15 april 1953 startte *The Adventures of Superman*, een goedkope 'non-network serie' op locale tv-stations, eveneens met George Reeves in de titelrol. In september 1957 zette ABC met veel succes de uitzendingen van *Superman* voort. Eind 1958 waren al de voorhanden zijnde honderdvier delen vertoond, waarna een nieuwe serie op stapel werd gezet. Maar George 'Superman' Reeves kon het niet verkroppen dat hij geen andere rollen kreeg aangeboden van de filmstudio's en schoot zich op 16 juni 1959 een kogel door het hoofd. Vanaf 1960 waren alleen de van 1941 tot 1943 door de Fleischer-studio voor Paramount geproduceerde Superman-tekenfilms op de beeldbuis te zien, afgewisseld door talloze 'reruns' van *The Adventures of Superman*. Van 1978 tot 1987 trad Christopher Reeve

als een geloofwaardige Superman aan in vier Superman-bioscoopfilms, waarvan vooral het eerste en tweede deel hoge recettes opbrachten. Na *Superman* 4; *the Quest for Peace*, werd het stil rond 's werelds bekendste stripkarakter. Pas in 1994 verscheen Superman weer in beeld in de serie *Lois & Clark: The* New *Adventures of Superman*, geproduceerd door Warner Brothers, met Dean Cain als de man in het blauwe pak en Teri Hatcher als Lois Lane.

Batman forever (1995) met Val Kilmer (I) en Chris O'Donnell

De geschiedenis van *Superman* gaat terug tot juni 1938, toen het beeldverhaal voor het eerst in het blad Action Comics Magazine verscheen. Eind 1939 stond de strip in diverse kranten door heel Amerika en een half jaar later was Superman, alias Clark Kent, uitgegroeid tot een nationale held. De oorspronkelijke uitvoeringen van de Superman-strips van Shuster en Siegel waren overigens allesbehalve dynamisch. Eind jaren veertig, begin jaren vijftig, nadat Superman als tekenfilmfiguur en in bioscoopfilms ‘levensecht’ zijn avonturen beleefde, werd de *comic* qua uitvoering gemoderniseerd en aangepast aan het beeld dat het cinemapubliek zich inmiddels van Superman had gevormd. Het lukte tekenaars als Wayne Boring, Curt Swan en Murphy Anderson om Superman ook op papier snelheid en gratie te geven: de Man van Krypton passeert zo snel dat er van hem in de tekening niets meer te zien is dan een opvliegende stofwolk in een plaatje: ‘Whoem...!’. Filmmontagewetten zijn in de Superman-*comics* (en trouwens ook in veel andere actiestrips) als vanzelfsprekend geïntegreerd. Niet alleen verandert de opname-afstand in de beeldverhalen voortdurend - van *close-up* via *medium shot* tot een totaal beeld - ook de kijkrichtingen sluiten daarbij aan. Net als in de film worden twee gesprekspartners beurtelings over de schouder van de ander aan de kijker/lezer getoond. De Superman-*comics* zijn door de verschijning van Superman in de bioscoop alleen maar beter geworden, terwijl de Superman-films in vergelijking met de strips eigenlijk een beetje tegenvallen.

Caped crusader

Wie het over Superman heeft, kan Batman niet achterwege laten. Ex-striptekenaar en -Disney-animator Tim Burton is een Batman-*buff*; de Batman-*comics* en de ‘live-action’ tv-serie hadden hem als jochie al zo in de ban dat hij later besloot er een fantastische Batman-film te maken. Het werden er twee: *Batman* (1989) en *Batman Returns* (1992). ‘The Caped Crusader’ Batman is een bedenksel van tekenaar Robert Kane (1916-) en schrijver William Finger (1917-1974). Krap een jaar nadat de eerste Superman-strip verscheen, werd de *comic Batman* gepubliceerd in het ‘pulpmagazine’ Detective Comics (nummer 27 van mei 1939). De Batman-scenario's, waarvan Kane en Finger altijd hebben gezegd dat die al klaar waren vóór de *comic* Superman überhaupt in con-

ceptvorm door Shuster en Siegel aan uitgeverijen werd aangeboden, zaten duidelijk beter in elkaar dan die van Superman. Net als Dick Tracy en Superman vindt ook Batman een collectie volslagen gestoorde schurken tegenover zich, onberekenbare excentrieke vijanden die in de *comics*, tv-series en bioscoopfilms niet zelden de show stellen. William Dozier en Howie Horwitz, producenten van de tv-serie *Batman* en de dertien regisseurs van de honderdtwintig afleveringen (twee delen vormden één avontuur) lieten die extravagante typen dan ook spelen door bekende filmactrices en -acteurs: Burges Meredith (The Penguin), Cesar Romero (The Joker), Frank Gorshin (The Riddler), Art Carney (The Archer), Julie Newmar en Eartha Kitt (The Catwoman), Tallulah Bankhead (The Black Widow), Vincent Price (Egghead), Ida Lupino (Dr Cassandra), Liberace (Chandell), Shelley Winters (Ma Parker), Walter Slezak (Clock King), Van Johnson (The Minstrel), Joan Collins (The Siren), Milton Berle (Louis the Lilac), Roddy McDowall (The Bookworm), Joan Crawford (hulpje van The Devil), Zsa Zsa Gabor (Minerva), om er een paar te noemen. De serie was en is nog steeds een groot succes en is binnen en buiten de Verenigde Staten het meest herhaalde tv-programma. De charme wordt versterkt omdat het een serie is uit de jaren zestig: verhalen vol dubbelzinnigheden, alliteraties en woordspelingen waarin destijds op een geslaagde manier het eigene van de Batman-strips is aangestipt. De tv-kleuren volgen die van de Batman-stripboeken: hard oranje, fel paars, helder groen. Na een explosie worden de rookwolken achtereenvolgens magenta, cyaan en geel. Postmodern absurdisme, voor eeuwig en altijd ‘camp!’ Batman was door de *comics* en de twee zwart-wit filmseries van Columbia al in de eerste tien jaar van zijn leven een nationale held geworden, maar na de televisieserie uit de jaren zestig werd Vleerman werkelijk een cultfiguur. Batman-parafernalia zijn erg in trek, er worden Batman-schilderijen gemaakt en de twee Batman-films van Tim Burton zijn door Dennis O'Neill en Jerry Ordway weer tot strip omgewerkt (*Batman: The Official Comic Adaptation of the Warner Bros*) waarin de ‘set dressing’, de beeldcomposities, het licht en de gezichten van de acteurs uit de films zijn aangehouden.

Fantoom

Maar de kruisbestuiving van de media strip en film is niet alleen bij Batman overduidelijk aanwezig. Aan het eind van dit jaar verschijnt er, zestig jaar na het debuut van de getekende superheld *The Phantom*, bijvoorbeeld een filmversie over Het Fantoom in de bioscopen. The Phantom - een schepping van Lee Falk en Ray Moore - is de voorloper van alle ‘kostuumhelden’ à la Superman, Batman en Spiderman. Een groot deel van de handeling in het fantoombeeldverhaal is gesitueerd op een eiland voor de oostkust van Afrika, Bengali genaamd. De dolende geest gaat gekleed in een paars of blauw *bodysuit* en draagt een brede *gun belt*. In de film *The Phantom* (1996) speelt Billy Zane de titelrol; de regie is in handen van Simon Wincer. Het is niet de eerste keer dat *The Phantom* wordt verfilmd; in 1936 bracht Columbia Pictures met succes een gelijknamige vijftiendelige cinemaserie uit met Tom Tyler als Het Fantoom. Ook zijn er een aantal tv-series gemaakt rond Het Fantoom.

Vergeten b-films

Minder spectaculair dan de invloed die gekende en erkende Amerikaanse ‘comic heroes’ als Dick Tracy, Superman, Batman en Het Fantoom op de Hollywoodse amusementsfilm uitoefenen is die van stripfiguren als Blondie (van tekenaar Murat Young), Jungle Jim (van Alex Raymond), Dennis the Menace (van Hank Ketcham) en Popeye (van Elzie Crisler Segar). Toch werkten en werken tekenaars en cineasten met van elkaar afgekeken voortvarendheid door. *Blondie* verscheen in 1930 als dagbladstrip. In 1938 begon Columbia Pictures aan een serie Blondie-bioscoop-films die tot 1950 doorliep en uiteindelijk zo'n achtentwintig titels telde. Penny Singleton, een all-round actrice die in de Verenigde Staten nog steeds heel bekend is (in 1990 deed ze mee aan *The Jetsons: the Movie*) speelde Blondie cq. mevrouw Bumstead. Arthur Lake was in deze sprankelende huwelijkskomedies - getoonzet op de ‘kittige’ geëmancipeerde manier van die dagen - haar echtgenoot Dagwood (en speelde diezelfde rol in de radioserie die van 1939 tot 1945 werd uitgezonden). De populariteit van de Blondie-*comic* hield gelijke tred met die van de in-hui-

selijke films, die steeds op de eind-goed-al-goed-manier eindigden. Ook qua inhoud voedden de Blondie-strips en de Blondie-films elkaar.

In schril contrast met de sentimentele kleinburgerlijke Blondie staat Jungle Jim. Alex Raymond liet deze Wegenwachter van het oerwoud - een soort aangeklede Tarzan - in 1934 als krantenstrip debuteren om te concurreren met de op sommige scholen in de Verenigde Staten zelfs verboden Tarzan-*comics*. Al gauw werd ook *Jungle Jim* een populaire strip. Columbia's Harry Cohn, die een fijne neus had voor beeldverhalen waar iets mee te doen viel, kocht de filmrechten van King Features Syndicate en lanceerde in 1948 de eerste van zestien Jungle Jim-films met de voormalige film-Tarzan Johnnie Weissmuller in tropenpak in de titelrol. De Jungle Jim-serie liep met veel succes door tot 1955. De makers van de Jungle Jim-films hielden de Jungle Jim-strips scherp in de gaten en namen er allerlei grote of kleine vondsten uit over. Alex Raymond was een begenadigd illustrator en een groot cartoonist, een man die niet snel aan de haal zou gaan met de teken- of filmstijl van een ander. Regisseurs als William Berke (zes Jungle Jim-films) en Spencer G. Bennett (vier) keken goed naar Raymonds werk en hebben in hun films de schaduweffecten, ‘camerahoeken’, verteltechnieken en beeldcomposities uit de strips overgenomen. De Jungle Jim-films zijn in dat opzicht goede voorbeelden van de verassingen waarvoor vergeten Hollywood B-films de toeschouwers vandaag soms kunnen stellen.

Met de ‘single panel’-strip (één plaatje per dag) rond Dennis (‘the Menace’) maakte het Amerikaanse publiek via de krant kennis op 12 maart 1951. Tekenaar en geestelijk vader van Dennis, Hank ‘Henry King’ Ketcham, was toen al een autoriteit op zijn terrein, een vakman die tot 1940 als *animator* bij de Universal-studio aan tekenfilms van Walter Lanz had gewerkt. Later, onder Walt Disney, tekende Ketcham aan Donald Duck-‘shorts’ en aan beroemde animatiefilms als *Pinocchio* en *Fantasia*. In de *comics* is Dennis een jochie van een jaar of zes dat in zijn onschuld zijn omgeving nogal tiraniseert. Z'n dadendrang richt zich vooral op de buurman, Mister Wilson en diens bezittingen. Zo spuit Dennis de bijzondere postzegelcollectie van de buurman door het open raam met een tuinslang drijfnat, vervangt diens bloembollen door pootaardapppelen en brengt met zijn hulpvaardige gedrag iedereen van de wal in de sloot. Hank Ketcham had in de jaren vijftig een zoontje van dezelfde leeftijd, dus aan authentiek materiaal bestond bij hem geen gebrek. Van 1959 tot 1963 zond CBS in de Verenigde Staten de tv-serie *Dennis the Menace* uit met Jay North als de Amerikaanse Pietje Bel en Joseph Kearns als Mister Wilson. In 1994 ging *Dennis the Menace: the Movie* in première, gemaakt door John Hughes, producent en geestelijk vader van de *Home Alone*-cyclus. De kleine pestkop Dennis werd gespeeld door Mason Gamble, die van Mister Wilson door Walter Matthau. Matthau trekt precies het juiste moegestreden gezicht en sist heel geloofwaardig: ‘Ik haat dat joch!’ wanneer Dennis hem een gigantische inktvlek op z'n witte overhemd bezorgt. Van een inhoudelijke en technische wisselwerking tussen de dagelijkse Dennis-cartoon in de kranten en de film is in dit geval vrijwel geen sprake. Wel hadden de getekende en de gefilmde Dennis baat bij elkaar: de populariteit van de een verstevigde die van de ander. Popeye, stripfiguur sinds 1929 en dankzij Dave en Max Fleischer vanaf 1933 tekenfilmheld, kreeg in 1980 menselijke trekken in een speelfilm van Robert Altman. De spinaziejunk Popeye werd gespeeld door Robin Williams, de spichtige Olive Oyl door Shelly Duval. Wat eerder is gezegd ten aanzien van Dick Tracy en zijn stripcollega's, gaat ook hier op. In Amerika zijn Popeye de Zeeman, Olijfje en

onmisbare bijfiguren als de slome Wimpy en de agressieve Bluto verheven tot een hemelshoge status. Vandaar dat het publiek in de Verenigde Staten massaal op de film *Popeye* afkwam, terwijl in Nederland alleen de matinee's waren gevuld met ouders met hun kinderen. Regisseur Robert Altman hield zich bij de verfilming van de Popeye-*comics* niet aan de wat statische, tweedimensionale manier van werken van Fleischer. Dat wordt al meteen bij de openings-credits duidelijk, waarbij weliswaar in modern arrangement de bekende *tune* van de Popeye-‘screen-cartoons’ te horen is, maar onmiddellijk daarop steekt Robin Williams met een vette knipoog zijn hoofd door de bekende luikjes van het vooronder en roept met geknepen Popeye-stem en één opgetrokken wenkbrauw tegen het publiek: ‘Hé, ik zit in de verkeerde film!’

Tekenfilmkonijn

Uit de stal van de Disney Corporation stamt Roger Rabbit, een nieuw en tegelijkertijd vertrouwd ouderwets aandoend strip- en tekenfilmkonijn. In 1988 werd hij op het bioscooppubliek losgelaten in *Who Framed Roger Rabbit?* waarin na lange tijd weer eens de combinatie ‘live action’ en animatie werd toegepast. Als de film begint, hebben de kijkers de indruk dat hier waarachtig sprake is van een gave ouderwetse kopie van een ‘animated cartoon’: *Somethin's Coocin'?* De op een Warner Brothers-logo lijkende introductie-titel vermeldt dat het gaat om een ‘Maroon Cartoon’ uit uit 1947 (productie: R.K. Maroon) en voor de ogen van de verraste toeschouwers voltrekt zich een vrolijke chaos. Roger Rabbit blijkt een wit konijn met een wijde rode broek, gele handschoenen, een blauwe vlinderdas met oranje noppen, een rode neus en een plukje oranje haar tussen zijn buitensporig lange oren. Een niet al te snugger type dat zichzelf steeds moet verdedigen en de situatie zelden de baas is. Qua uiterlijk mag Roger Rabbit iets weg hebben van Bugs Bunny en Goofy en zelfs wel iets van de Maartse Haas uit *Alice in Wonderland*; in de Verenigde Staten is Roger Rabbit omschreven als een ‘every toon’. Maar Rogers karakter is anders dan dat van zijn zelfverzekerde, vergrijsde equivalenten. De nietsvermoedende toeschouwers die denken naar een druk, maar aangenaam voorprogramma van *Who Framed Roger Rabbit?* te kijken, constateren al na een halve minuut dat *Somethin's Coocin'?* geweldadiger is dan de wildste *Tom & Jerry*, destructiever dan de agressiefste *Woody Woodpecker* en anarchistischer dan de buitensporigste *Road Runner*. Een Amerikaanse keuken, ingericht met jaren veertig apparatuur, wordt door de escapades van de nieuwsgierige, overal op en onder kruipende en overal aan zittende Baby Herman veranderd in een slagveld. De baby dreigt daarbij in een messenrek te tuimelen of op brandend gasfornuis terecht te komen. Als Roger dat wil voorkomen wordt hij zelf getroffen door de meest morbide catastrofes. Op een gegeven moment dendert er zelfs een bolle koelkast bovenop zijn kop, waar vervolgens, om de extreme duizeligheid van onze held kracht bij te zetten, uitbundig tjilpende Disney-vogeltjes omheen vliegen. Dan neemt de camera afstand van de scène, zoveel afstand zelfs dat zichtbaar wordt dat de hele getekende keuken met alles er-op en eraan is gesitueerd op een ‘sound stage’ van een zeer realistische filmstudio. Een regisseur van vlees en bloed schreeuwt nijdig: ‘Stop!’, Roger Rabbit klautert in z'n getekende uitvoering overeind en bevindt zich aldus in een hem vijandig gezinde ‘echte mensen wereld’. De regisseur verwijt hem dat hij niet om vógeltjes had gevraagd, maar om stérretjes! Baby Herman ontpopt zich *en-passant* als een sigarenrokende chagrijnige lilliputter. Het konijn loopt droevig de *set* af en de ‘live action’-omgeving in waar hij met Baby Herman, zijn sexy ogende echtgenote Jessica (‘Ik ben niet slecht, ik ben alleen zo getekend!’) en privédetective Eddie Valient (gespeeld door Bob Hoskins) als verdachte van de moord op ‘gag king’ Marvin Acme nogal spetterende avonturen gaat beleven. Spetterend mag clichématig klinken, het is daarom niet minder waar, want het geweld escaleert tot kosmische proporties, Roger Rabbit heeft veel weg van een *pinball* in een gigantische flipperkast. Zelfs de meest verwende en getrainde tekenfilmliefhebber zal, na de honderd minuten die de film duurt, uitgeput de bioscoop hebben verlaten met het voornemen nòg maar eens te gaan kijken. Er zitten zoveel dubbele bodems in, zoveel verwijzingen naar klassieke ‘screen cartoons’, zoveel ‘inside’-grappen, dat die niet bij een eerste kennismaking

allemaal zijn op te pikken. Charles Fleischer, een ‘stand-up comedian’, gaf Roger Rabbit overigens de specifieke stem waaraan de onhandige langoor een deel van zijn identiteit ontleent. Bij het opnemen van de ‘live action’-gedeelten van *Who Framed Roger Rabbit?* was Fleischer, gehuld in een Roger Rabbit-pak, steeds aanwezig om de dialogen tussen de getekende Roger en z'n ‘gewone’ tegenspelers zo natuurlijk mogelijk te laten verlopen. In het Duitse *fanzine* Film Express (januari 1989) onthulde Fleischer dat zijn schaduw in sommige scènes nog te zien is.

Producent Amblin (Steven Spielberg) heeft van *Who Framed Roger Rabbit?* een hommage willen maken aan de tekenfilms uit Hollywoods Gouden Jaren, en is daar meer dan in geslaagd. In de epiloog verschijnen Roger, Baby Herman en Jessica in het nog net van de ondergang geredde Toon Town (waar alle tekenfilmfiguren wonen) zelfs in beeld met geanimeerde collega's als Bugs Bunny, Mickey Mouse, Betty Boop en Donald Duck.

Roger Rabbit is gebasseerd op een figuur uit de *hardboiled* detective *Who Censored Roger Rabbit?* van Gary Wolf uit 1980, een merkwaardig soort mix van Raymond Chandler, Lewis Carroll en de film *Harvey* (1950) van Henry Koster rond het onzichtbare konijn Harvey. In 1981 nam de Disney Corporation een optie op de rechten van de novelle van Wolfen zette er een team van ontwerpers op om Roger Rabbit een duidelijk herkenbaar uiterlijk te geven. Vervolgens werd *Who Censored Roger Rabbit?* keurig in de jaarverslagen vermeld als een ‘film-in-produktie’, om langzaam maar zeker uit de belangstelling van de Disney-organisatie te verdwijnen. Nadat hij de voorstudies van Roger Rabbit en de synopsissen voor de film, die men bij Disney intussen had vervaardigd, had bekeken, besloot Steven Spielberg zich in 1986 als producent met het project te gaan bezighouden. Robert Zemeckis (van de *Back to the Future*-serie) werd aangesteld als regisseur van het ‘live action’ gedeelte, Richard Williams (*Raggedy Ann and Andy*, 1977) kreeg de functie van hoofd van Disney Animation Ltd. in Londen. Daar kon hij met een staf van zeldzame talenten de animaties van *Who Framed Roger Rabbit?* voor z'n rekening nemen. Onder leiding van Williams ontstond Roger Rabbit uit een groot aantal ‘artists impressions’ van tekenaars als James Baxter, Al Gaivoto, Russell Hall (die ook Jessica creëerde), Phil Nibbelink, David Spafford en Simon Wells. Richard Williams regisseerde niet alleen het animatiegedeelte, hij tekende ook zelf aan de Maroon Cartoon *Somethin's Coocin'?* In de Verenigde Staten was en is het publiek stapelgek op Roger Rabbit. Alleen al in Amerika bracht de film in 1988 honderdvijftig miljoen dollar op en van de videocassette werden in 1979 in de Verenigde Staten 7,9 miljoen exemplaren verkocht. Roger Rabbit-strips verschijnen door heel Amerika in kranten en albums en in de Disney-themaparken in de Verenigde Staten, Frankrijk en Japan wandelt Roger Rabbit als populair ‘costume character’ op met soortgenoten als Mickey & Minnie Mouse, Goofy en Winnie the Pooh. *Who Framed Roger Rabbit?* kreeg drie Oscars voor de technische aspecten; een ere-Oscar ging naar Richard Williams als schepper van Roger Rabbit, een eer die hij overigens moet delen met een half dozijn collega-animators.

Computeranimatie

In 1989 maakte de jonge Disney-animator Rob Minkoff de abrupt onderbroken eerste Roger Rabbit-‘short’ *Somethin's Coocin'?* alsnog af. De ‘screen cartoon’ werd uitgebracht onder de titel *Tummy Trouble* en rouleerde in het voorprogramma van *Honey, I Shrunk the Kids*. Een jaar later kwam in het kader van de herwaardering van het ouderwetse voorprogramma opnieuw een Roger Rabbit-‘short subject’ in de cinema: *Roller Coaster Rabbit*, dit keer als smaakmaker bij *Dick Tracy*. Dat Spielberg, de staf van Williams en Minkoff met Roger Rabbit een ode wilden brengen aan het edele ambacht van de animatie, was aan de halve Maroon Cartoon en de ‘featurefilm’ al goed af te zien. Met *Rollercoaster Rabbit* ging Rob Minkoff zover dat hij voor de opbouw van de opeenvolgende scènes secuur die van de Popeye-‘shorts’ *Little Swee'Pea* (1936) en Thrill *of Fair* (1951) volgde. Ook deze ‘achtervolgingsfilms’ spelen zich af op een kermis en ook daarin verlaat een baby met alle gevolgen van dien de veilige kinderwagen om achter zijn losgelaten ballon aan te gaan. Vergeleken

met *Somethin's Coocin'?* doen de twee Popeye's nogal kalmpjes aan. Roger Rabbit is dan ook het troetelkind van de animatiecomputer, een druk buitenbeentje dat bijna niet te onderscheiden is van de voorbeelden waarnaar hij werd geschapen en die vóór 1950 op de tekentafel ontstonden. Maar ook al valt met een electronisch orgel bedriegelijk echt de klank van een pijporgel na te bootsen, zo'n nep-orgel klinkt toch nooit zoals het zou moeten klinken. Het lijkt allemaal wel sterk op wat wordt nagestreefd (nostalgische authenticiteit), maar de resultaten vallen telkens te volmaakt uit en de 'menselijke' kleine oneffenheden ontbreken. Dezelfde bezwaren kleven aan computeranimatie. Dat neemt niet weg dat in kringen van tekenfilmfans Roger Rabbit een speciale plaats innemt: hij is fonkelnieuw en tegelijkertijd heeft hij iets van het ouderwetse van zijn beroemde voorgangers.

Thomas Leeflang is journalist en publicist. Hij publiceerde verschillende boeken over de film en de geschiedenis van de cinema, waaronder een monografie over Leni Riefenstahl en De Laurel & Hardy Encyclopedie

Fokko Jan Dijksterhuis
Een informele geschiedenis van de jaren onder Reagan
Over *Caspar en Hobbbes*

Power... Windows starting... Word starting... Druk de toetsen in. Miljoenen bits snellen van het toetsenbord. Door een wirwar van kabels en connectoren naar de centrale processor. Eindeloze gangen, tientallen zijwegen. Zullen ze het allemaal halen? Dieper en dieper dringen ze de computer in. Ze laten hun sporen na, de draden gloeien. Daar komt het doel in zicht. Hoog torent de centrale processor-eenheid boven hen uit. Een vaal, groen licht schijnt uit de ingangen. Van alle kanten stromen ze toe, in lange slierten gaan ze naar binnen. Het is gelukt, het eerste woord is er uit.

Jammer voor Casper, maar bij hem thuis hebben ze geen computer. Zijn vader moet van dergelijke moderne snufjes niets hebben. Een tv kan in zijn ogen nog net genade vinden. Als Casper er maar niet onderuitgezakt voor hangt en naar iets onbenulligs kijkt. Het is al geen groot licht. Laat hem liever buiten spelen, als het moet met die eeuwige tijger van hem. Waarschijnlijk maakt het niet veel uit waar Casper mee bezig is. Hij schept overal een eigen wereld. Een zandbak wordt een buitenaards landschap; een optelsom de strijd tussen twee voorhistorische beesten; zijn ouders zijn ordebewakers in een Orwelliaanse maatschappij.

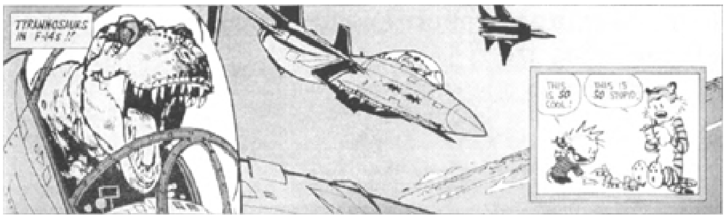
Een eigen wereld

Casper is een jongetje, ultiemer dan Charlie Brown of Kees de Jongen. Zijn onuitputtelijke energie en mateloze fantasie stuwen hem als een ongeleid projectiel voort door zijn wereld. Hij is een pestkop met een hekel aan school, aan meisjes, aan de badkuip en ga zo maar door. Het liefst doolt hij de hele dag wat rond in zijn eigen wereld, begeleid door Hobbes, zijn speelkameraad en vertrouwenspersoon. Het is een wereld van een, voor ons volwassenen, onvermoede rijkdom.

Casper is een onbegrepen genie. De meeste mensen vinden hem een onhandelbare lastpak en een dagdromer. Niemand beseft dat Casper een grootse toekomst voor zich heeft. Rijkdom, macht en faam wachten hem. Deels is die toekomst al aangebroken. Als Captain Spliff waart Casper door het heelal, heldhaftig talloze gevaren tegemoet tredend. Zijn *alter ego* Stupendous Man gidst hem langs de kliffen van proefwerken. Het meesterbrein Casper geeft de mensheid de Transmogrifier, later ontwikkeld tot de Duplicator en vervolmaakt met de Ethicator.

Hobbes is tijger. Waag niet hem 'putty-cat' te noemen, want dan ben je nog niet jarig. Hij gaat waar

Casper gaat, zonder dat dat wil zeggen dat die de baas is. Hobbes is loyaal en eigengereid tegelijk. Hij heeft zijn eigen ideeën over de zaken waarin Casper zich verliest en maakt de lezer daar op nuchtere toon deelgenoot van.



Over de relatie tussen Casper en Hobbes valt veel te zeggen. Komt Hobbes alleen tot leven als Casper alleen is? Of is hij slechts het produkt van Caspers fantasie? In ieder geval is Hobbes een wezenlijk onderdeel van Caspers wereld. Dat is de wereld van een kind en daarin zijn schijn en werkelijkheid nogal anders dan in de wereld van volwassenen. In *Casper en Hobbes* wordt die kinderwereld magistraal uitgebeeld. De strip kan wat dat betreft wedijveren met de psychologische studie *Children's Games in Street and Playground* (1985) van Opie en Opie. Drijvende kracht achter de strip is de tomeloze fantasie van Casper. Die fantasie wordt gebruikt om te laten zien hoe Casper de wereld van de volwassenen ervaart en daar, zonder dat te beseffen, commentaar op levert. Daarbij is Hobbes onmisbaar. In zekere zin is hij het die zegt wat Casper denkt.

Hobbes is op zijn best in de licht-ironische teksten waarmee hij de activiteiten van Casper begeleidt. Hij fungeert in zekere zin als Caspers geweten en beschikt over de antwoorden op diens grote levensvragen. Niet dat Casper last heeft van zijn geweten. Een verantwoordelijke voor zijn gedrag vindt hij meestal wel buiten zichzelf, niet zelden in de figuur van Hobbes.

Voor zijn ouders heeft Casper regelmatig verrassingen in petto. Verassingen van uiteenlopende en niet altijd even plezierige aard, waaronder de boedel nogal eens te lijden heeft. Die ouders blijven daar verrassend rustig onder. Zijn vader pakt hem wel eens terug meteen sarcastisch antwoord wanneer een vader-totzoon gesprek van hem wordt verlangd. Een enkele keer uiten pa en ma iets van hun twijfel. Zo schijnt er ooit sprake geweest te zijn van een hond in plaats van een kind.

Buurmeisje Susie vindt Casper vooral een stinkend vervelende etterkop. Susie is in alle opzichten Caspers tegenpool. Meisje, braaf, leergierig. Susie denkt met afgrijzen terug aan het werkstuk dat ze ooit samen moesten maken. Ze ziet elke dag op tegen de lunch, als Casper haar weer met smaak vertelt welk verrassend beleg hij ditmaal op zijn brood heeft.

Voor Caspers juf is de zaak duidelijk. Dit is een typisch voorbeeld van ‘lui’, ‘ongedisciplineerd’ en ‘straffe hand’. Maar juf heeft nog maar een paar jaar te gaan tot haar pensioen. Hoe lang Rosalyn, de oppas, het volhoudt, is moeilijk te zeggen. Een avond Casper levert haar een aardig zakcentje op (en regelmatig opslag), maar is slopend voor de gezondheid. Slechts één persoon is Casper de baas. Althans fysiek. Intellectueel troeft Casper Moe af, en het spijt hem niet dat hem dat een soms extra pak slaag oplevert.

Suburbia

Casper is een Amerikaans jongetje en de setting van *Casper en Hobbes* is die typisch Amerikaanse voorstad, de *suburb*. Casper moet in de nietszeggendheid van Suburbia zijn bestaan inhoud zien te geven. Hij komt uit zo'n typisch Amerikaans middenklasse-gezin, maakt elke dag de gang van bed via bushalte en *locker* naar klaslokaal en via eindeloos veel werkstukken weer terug. De hoogtepunten van het jaar zijn de kano-vakantie (wat pa betreft) en de kerst. De personages in *Casper en Hobbes* zijn *ordinary people*, waarmee de gemiddelde Amerikaan zich moeiteloos kan

identificeren. Dat het hier gaat om een herkenbare wereld, bekeken door de ogen van een kind, is de belangrijkste reden voor de populariteit van de strip. Veel van deze *couleur locale* laat zich wel vertalen, ook al kan ik me voorstellen dat het moeite kost de onderhuidse lading van G.R.O.S.S. - inclusief het mooie, wrakke acroniem - in een andere taal mee te krijgen. En ‘parentisms’ voor het taalgebruik van ouders lijkt me onvertaalbaar. Moeilijker wordt het wanneer Casper als Spaceman Spiff op avontuur gaat of weer eens verzeild raakt tussen de sauriërs van het Trias. Zijn binnenwereld is voor een groot deel een *cartoon*-wereld en ik vind het - opgevoed met Asterix en Kuifje - soms moeilijk me te verplaatsen in een wereld gevuld met Super-, Spider-en andere mannen. Desondanks doet de strip bij mij wat een strip behoort te doen: ik moet er hard om lachen. Dat gebeurt de eerste keer, dat gebeurt bij herlezing. Want binnen die typisch Amerikaanse setting worden universele thema's aangesneden. Hoop, frustratie, onrecht en overwinning, zoals een kind die beleeft. Casper is een universeel jongetje. Zijn omgeving mag plaats- en tijds-bepaald zijn, de manier waarop hij ermee omgaat is voor iedereen herkenbaar.

In Amerika heet Casper Calvin. Ik weet niet waarom die naam in het Nederlands niet gehandhaafd is. Misschien omdat er geen Nederlands equivalent voor is. Maar ik ben bang dat het meer te maken heeft met de calvinistische achtergrond van de krant waarin de Nederlandse versie verschijnt. Voor Hobbes werd geen vertaling gekozen. In zijn geval komt dat goed uit: Hobbes klinkt als een knuffel, mits je het uitspreekt als Hobbus. En daar geef ik de voorkeur aan. Wat Calvin en Hobbes met Johannes Calvijn (1509-1564) en Thomas Hobbes (1588-1679) te maken hebben, is mij een raadsel. Bill Watterson, de schepper van de strip, zegt dat hij zijn personages heeft vernoemd naar de ‘zestiende-eeuwse theoloog, die in voorbeschikking geloofde’ en ‘de zeventiende-eeuw-se filosoof met een donkere visie op de menselijke natuur’. Dat zegt volgens mij meer over de schepper dan over zijn creaties. In Hobbes' ironische blik kun je met wat goede wil wat Hobbesiaans rationalisme zien, maar een mogelijk verband tussen Calvin en Calvijn is op zijn minst vergezocht.

Ohio

Watterson is niet op zijn best wanneer hij praat óver zijn schepping. In *The Calvin and Hobbes Tenth Anniversary Book*, de bundel die verscheen ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van de strip in 1995, doet hij een boekje open over de achtergrond van de strip en de bedoelingen van zijn maker. In die bundel komt die maker naar voren als een humorloze man met teveel pretenties. Misschien niet vreemd als je weet dat de goede man zijn jeugd doorbracht in Chagrin Falls, Ohio.

Watterson zegt weinig over het ontstaan van zijn strip. Capsers worstelingen met het leven zijn metaforen voor zijn eigen worstelingen, zegt hij ergens, maar veel meer laat hij er niet over los. Watterson heeft vanaf zijn jongste jaren getekend. Hij ambieerde een carrière als politiek tekenaar, maar dat mislukte. Tijdens zijn studie politicologie maakte hij in *cartoon*-vorm een kroniek van de Carter-jaren. Na enkele jaren slavenarbeid als illustrator, bood *Calvin en Hobbes* uitkomst. Het lezen van *Peanuts* van Charles Schultz deed Watterson besluiten cartoonist te worden. De literaire kwaliteiten van *Krazy Kat* van George Herriman zijn een voorbeeld voor

hem. Geïnspireerd werd hij ook door *Pogo*, de strip waarin Walt Kelly met behulp van Disney-achtige figuren de McCarthey-jaren persifleerde. De politieke lading van *Calvin en Hobbes* is minder expliciet. Watterson neemt vooral het moralisme van de hedendaagse Amerikaanse samenleving op de korrel. Zijn kijk is scherp en hij giet die in een vaak briljante combinatie van beeld en tekst. Neo-kubisme, een genuanceerde discussie en een rake slotzin in één strip verwerkt.

Casper kun je zien als de verpersoonlijking van de samenleving die Watterson op de korrel neemt. In zijn mond komen vele eigenaardige elementen van de States samen.

Regelmatig gebruikt Casper een taal die je uit de mond van een zesjarige niet direct verwacht. Hij bezigt met gemak jargon van diverse (sociaal)wetenschappelijke disciplines en snijdt onderwerpen aan die boven de beleving van het gemiddelde kind uitstijgen. Vragen met betrekking tot de evolutie keren regelmatig terug, waarbij Hobbes op onnavolgbare wijze de visie van het dier weergeeft. Dit is wellicht

één van de redenen dat wetenschappers *Casper en Hobbes* gebruiken om hun werk te verlevendigen.

Voor Watterson komt zijn schepping op de eerste plaats. Hij heeft het succes van Calvin en Hobbes niet aangegrepen om stinkend rijk te worden - *merchandising* verbiedt hij nog steeds - maar om meer mogelijkheden voor de strip te creëren. Zo heeft hij het knellende stramien van de zondagstrip doorbroken. Vrijwel elke Amerikaanse krant heeft op zondag een katern volledig gevuld met strips. Veel daarvan zijn dan in kleur en de populairste vullen een hele of een halve pagina. Omdat niet elke krant een bepaalde strip dezelfde ruimte toemeet, moeten de tekenaars voor de zondag de strip in een bepaald stramien aanleveren. De plaatjes moeten precieze maten hebben en delen van de strip moeten kunnen worden weggelaten. Van dit stramien is de 'neo-kubisme' strip een voorbeeld. Watterson zag in die grote, gekleurde zondag-strip nieuwe mogelijkheden beeld-en verhaalgrappen te maken. De 'F-16' strip is een voorbeeld van de verworven vrijheid.

De eerste aflevering van Calvin en Hobbes verscheen op 18 November 1985 in enkele Amerikaanse kranten. In Nederland verschijnt de strip in het dagblad Trouw. Eind 1995 kondigde Watterson aan met de strip te stoppen. Hij had genoeg van de druk van de eeuwige deadline. Gedurende de tien jaren dat hij de strip maakte, had hij al enkele *sabbaticals* genomen, een noviteit in de wereld van cartoonisten. De laatste, overigens niet erg sterke, aflevering werd geplaatst op 31 december 1995. Gelukkig is vrijwel de hele serie gebundeld, zowel in het Engels als in het Nederlands. Bij elkaar bieden ze een informele geschiedenis van de jaren onder en na Reagan.

Fokko Jan Dijksterhuis (1965) studeerde Wijsbegeerte van Wetenschap, Technologie en Samenleving aan de Universiteit Twente. Hij was enige tijd werkzaam als docent wiskunde en is tegenwoordig als wetenschapshistoricus verbonden aan de Universiteit Twente.

August Hans den Boef
Geld in de hoofdrol, of natuurbehoud versus economische groei
De Bovenbaasverhalen van Marten Toonder

Ik hield van Bommel in dezelfde tijd dat ik idolaat was van Gerard Kornelis van het Reve, Godfried Bomans en Havank. Dat had te maken met mijn voorkeur voor een bepaalde stijl. *Nader tot u*, *Kopstukken, N.V. Mateor, De tijwisselaar*. Wat later bleek deze liefde voor Bommel zijn voordelen op te leveren toen de Toonderstrip *salonfähig* werd onder intellectuelen. Opvallend was de kritische benadering van het fenomeen. Je mocht zelfs de fouten van Toonder onder ogen zien. Dat Bommelstein helemaal niet het stamslot van de Bommels is, maar de Drakenburcht die de vreemdeling Bommel ooit van de markies van Muizenis heeft overgenomen. Dat Heer Ollie al tientallen malen door Super en Hieper bedonderd is, maar telkens weer argeloos van Supers diensten gebruik maakt. En dat eigenlijk veel van die verhalen op elkaar lijken.

Met elk nieuw verhaal wordt ook de wereld van Bommel weer opnieuw geboren, vandaar het gebrek aan geheugen dat Bommel, maar ook andere personages vertonen. Vrijwel elk nieuw Bommelverhaal is een rituele herhaling van een vorig. Alle protagonisten en de meeste antagonisten staan vast, inclusief hun handelingen. Het mechanisme van het verhaal wordt altijd op dezelfde manier in gang gebracht. Een figuur of een voorwerp van buiten de Bommelwereld ontregelt de bestaande orde. Bommel wordt hiervan het slachtoffer of probeert de verstoring te bestrijden, beide met desastreuze gevolgen. Tenslotte wordt de orde hersteld, meestal via een list van Tom Poes. De cirkel is gesloten met *Het Einde van Eindeloos* (1986), waarna een herhaling van het ritueel letterlijk onmogelijk is gemaakt: Bommel, de drijvende kracht van het verhaal, is getrouwd met zijn buurvrouw Anne Marie Doddel en zijn jonge vriend Tom Poes is de wijde wereld ingetrokken. Geen paardenmiddel overigens om een eind aan een serie te maken; het is jammer dat in dit artikel de ruimte ontbreekt om te laten zien dat Toonder dit huwelijk in de loop van de tijd zorgvuldig heeft voorbereid.

De laatste vaste antagonisten die Toonder in zijn menagerie heeft opgenomen, zijn de bovenbazen, in het bijzonder hun *Stellvertreter* secretaris/directeur Steenbreek (deze ‘meneer’ komt in alle twaalf verhalen voor) en de officieuze baas-bovenbaas Amos W. Steinhacker (in negen). De frequentie waarmee de bovenbazen in de verhalen opduiken, neemt gestaag toe. Zo komen ze in elk van de laatste drie verhalen voor. Hoe belangrijk ze zijn, valt af te leiden uit het feit dat *De boppebazen* een van de drie Bommelverhalen is, die je in het Fries kunt aanschaffen en dat er een Duitse vertaling bestaat: *Die Überdirektoren*. Helaas zijn er weinig inhoudelijke verwijzingen naar de belangrijke rol die de bovenbazen in de Bommelwereld spelen. Ze geven die wereld een kader dat deze daarvoor niet bevatte: realistischer, actueler en minder sprookjesachtig.

De consequentie is dat de rol van een aantal vaste antagonisten hierdoor enigszins is veranderd. Het meest opvallend is dat bij de hoogleraar Joachim Sickbock (wiens professoraat volgens ambtenaar eerste klas Dorknoper buitenlands is en geenzins vaststaat). Sickbock is een personage dat al in de oertijd van de Tom-Poesverhalen voorkomt (hij werd geïntroduceerd in 1941!). Aanvankelijk is hij een criminele

geleerde, geheel conform het cliché van de *mad professor* die de wereld wil veroveren. In een ander verhaal kan hij echter desondanks een overheidsopdracht voor de gemeente Rommeldam vervullen. Sinds het optreden van de bovenbazen is hij een *free lancer* die voornamelijk in dienst van het particulier initiatief werkt. Het enige wat hem hierbij drijft, is de kans om met het verdiende geld zijn eigen grensverleggend onderzoek te financieren. Een tragische figuur bijna.

Een duidelijk voorbeeld van het geleidelijk meer realistische karakter van de personages is AWS. Tot in zijn uiterlijk van opgeblazen kikker doet hij sterk denken aan oliekoning Poene Beurskraker uit het verhaal *De windhandel* (1959), maar zijn persoonlijkheid heeft veel meer dimensies.

De bovenbazen

Een handjevol *captains of industry* doodt de tijd door in monsterachtige villa's met elkaar aandelen te ruilen. Deze bovenbazen houden zich uitsluitend bezig met grote zaken: in *De zelfkant* (1983) ontdekt Tom Poes dat Bommel de aandelen van een of andere fabriek bezit, maar dat maakt hem kennelijk nog niet tot een van hen. In hun ongebreidelde winstbejag offeren ze de natuur op aan rammelende nieuwbouw en stinkende fabrieken die nutteloze producten maken. De Rommeldamse overheid verleent hen desgevraagd blindelings faciliteiten en vergunningen. Oppermachtig zijn ze niet; mopperend leggen ze zich erbij neer wanneer een concurrent hen te vlug af is bij het aanvragen van een vergunning en ze hebben ontzag voor vreemde mogendheden die de oliekraan kunnen dichtdraaien.

Wie zijn ze? Allereerst Amos W. Steinhacker (in olie en ritssluitingen) met zijn secreataris Steenbreek. Verder Nahum Grind (motoren), Odin Salamander (kachelkoning), Basil Horrorkitsj (Verenigde Plastics), Leverol (smeerselkeizer) en Benedictus G. Richel (aardgas). Toonder onthult niet welke naam zich achter de initialen - want daarmee worden de bovenbazen het liefst aangesproken - AM verschuilt en van twee andere bovenbazen vernemen we helemaal niets.

Het is evenmin mogelijk alle bovenbazen aan een afbeelding te koppelen. AWS een kikker, NG heeft iets aapachtigs, BH is een reuzensalamander en BGR een klein knaagdier, maar het is niet mogelijk om OS en Leverol te identificeren. Het uiterlijk van de overigen: een groot hoefdier, een middelgroot varken, een middelgrote gier, een forse krokodil en een kleine Joostachtige hond. Sommige bovenbazen veranderen van uiterlijk. Zo blijkt het hondje op een volgend plaatje groter en walrusachtiger. Basil Horrorkitsj, de salamander, is in *De slijtmijt* (1970) opeens de krokodil en verandert na deze metamorfose van amfibie tot reptiel in *De zonnige kijk* (1976) ook nog eens van naam: ‘staalkoning Siluur Krok’. Van een van de twee anonieme bovenbazen vernemen we in dit verhaal de naam: Asaph Kilkril (AK, helaas niet AM).

Zo'n transfer van plastic naar staal is overigens niet ongebruikelijk bij bovenbazen. En even conform de werkelijkheid is het feit dat zij topfuncties in het bankwezen vervullen.

De verhalen waarin zij voorkomen, zijn:

1. *De bovenbazen* MA 104, 1963-1964
2. *De slijtmijt* MV 132, 1970
3. *De ombrenger* MA 137, 1971
4. *De Hopsa's* MV 147, 1974
5. *De zonnige kijk* MA 155, 1976
6. *De denktank* MA 159, 1977
7. *De geweldige wiswassen* MA 161, 1978
8. *De minionen* MA 87, 1980
9. *Het ontsollen* MA 170, 1982
10. *De vergelder* MA 175, 1984
11. *Het Bommel-verschiet* MA 176, 1985-1985
12. *Het Einde van Eindeloos* MA 177, 1986

Alles is dood

Wat zijn de bovenbazen precies? Toonder ontdoet hen van identificeerbare parafernalia als echtgenotes of kroost. Ze lijden aan een pure geldhonger, zijn zeer behoudzuchtig en hebben plutocratische ideeën

over de samenleving. De mooie praatjes die *captains of industry*, hun Steenbreken of Ben Knapens in onze werkelijkheid plegen af te steken om hun ware ambities te verbergen, ontbreken.

Aan het begin van het verhaal *De bovenbazen* verveelt AWS zich en voegt hij NG toe: ‘We hebben hier met z'n negenen Alles al en hoe we ook ruilen, er komt toch niets meer bij!’ Wanneer er een tiende bovenbaas bijkomt, zou dat wel eens leven in de brouwerij kunnen brengen. AWS heeft al iemand op het oog, want een lampje in zijn controlekamer knippert alarmerend. ‘Een of andere rentenier’, meent AWS. De lezer (en niet eens de meest oplettende) vermoedt al dat de beoogde tiende bovenbaas niemand minder is dan Olivier B. Bommel. Tegelijkertijd weet hij dat een heer van stand ongeschikt voor deze rol zal zijn. Tekenend voor zijn uitzonderingspositie is dat Bommel zijn kasteel niet zal verlaten om bij de andere bovenbazen in de Gouden Bergen te wonen.

De ontmoeting tussen AWS en Bommel laat ook direct het verschil zien tussen een heer en een topindustrieel:

> AWS: ‘Ik ben Steinhacker [...] President van de Aard-Bank. Gefeliciteerd, mijn jongen! Door je laatste zaak behoor je bij de bovenste tien.’
> OBB: ‘Mijn laatste zaak? [...] Ik doe geen zaken, hoor. Ik ben een heer van stand!’
> AWS: ‘Haha, heel goed! [...] Ik bedoel je laatste manipulatie, OBB! Uitstekend! Door je ragfijn spel ben je nu één van ons.’

In de orde van de bovenbazen, die nog minder flexibel is dan de orde van Bommel, zal de heer van stand voortaan het imago van ragfijne manipulator blijven houden: het doet er niet toe wat voor fouten, domheden of blunders hij ook begaat.

AWS neemt het nieuwe financiële genie onder zijn hoede en licht hem de bovenbazen-voorschriften toe: ‘Geef nooit geld weg. Zeg altijd dat je zóveel verplichtingen hebt, dat er niet meer af kan. Werk slijtage in de hand, want dat bevordert de produktie. Bevorder de verveling; dat schept behoefte aan nieuwe dingen. Roei de natuur uit, want natuur is onze grootste vijand. Die vernieuwt zichzelf, voel je wel?’

Bommel krijgt een pakje aandelen (alle DDT) en AWS waarschuwt hem: ‘Ga niet met minvermogenden om!’ Nadat Bommel met een spuitvliegtuig behalve schadelijke kevers ook hun nuttige bestrijders heeft laten doden - ‘Alles is dood!’ roept Pee Pastinakel uit - besluit hij om de laatste kunstmatig te produceren. Dat wordt een fiasco: hij verspilt twee miljard florijnen aan elektronische spinnen. AWS zorgt dat de DDT door een fusie wordt gesaneerd (ten koste van de aandelen van kleine spaarders als Bommels bediende Joost). Als Bommel het energiesyndicaat krijgt en solium wint door het vernietigen van bossen, komt hij in conflict met zijn geweten. Vervolgens probeert hij het overenigbare te verzoenen: de doelstellingen van de bovenbazen met die van Pee Pastinakel en Kwetal de breinbaas: economische groei versus natuurbehoud. De boodschap aan het slot van *De bovenbazen* - de epiloog na de maaltijd - is overigens dat er al weer leven in de nieuwe woestijn zit. De natuur wint het uiteindelijk toch.

Toonders ideeën over het milieu zijn voor de jaren zestig bijzonder progressief (al in *De doorluchtigheid* uit 1974 noemt hij het broeikaseffect!). Zo heeft hij het

over insecten die immuun zijn voor DDT en geeft hij aan dat kevers beter te bestrijden zijn door natuurlijke middelen. Zijn kritiek op de topindustriëlen liegt er evenmin om. Hij de sanering ten koste van de kleine spaarders, de desinteresse in hun lot van AWS en het verblinde enthousiasme van professor Zbygniew Prlwytzkofskivoor de soliumwinning. Toonder heeft zijn kritiek ook expliciet in de handeling verwerkt. Wanneer AWS een loonronde heeft ingezet om OBB te treffen, laat zijn schepper hem zeggen: ‘We halen het wel weer uit de consument’. En commissaris Bulle Bas dreigt stereotiep op een vermeende misstap van Bommel te reageren, maar hij corrigeert zichzelf razendsnel: ‘Nu je het zegt... die zou er achter kunnen zitten; net iets voor hem. Maar nee, OBB is een bovenbaas en die doet zoiets niet...’

De zwaarste kritiek (die als voorbeeld ontbreekt bij de inleiding van Rob Godthelp uit 1973) is dat de bovenbazen niet terugschrikken voor moord. De Stichting tot Dienstverlening voor Bovenbazen levert niet alleen huispersoneel en *agent-provocateurs* bij stakingen, maar ook een stel gorilla's die in opdracht van Steenbreek de breinbaas Kwetal moeten liquide-

ren omdat die het *perpetuum mobile* heeft uitgevonden.

Slijtage

Even leek het erop dat AWS hetzelfde lot zou ondergaan als Poene Beurskraker - een passant in de Bommelwereld die in een volgend verhaal weer verdrongen werd door interessanter personages als Vlijmen Fileer, Pastuiven Verkwil, Lieven Brekel, Plep Labberdaan, Tibor Tuk, Ibbele Zweder of de Grote Barribal. Pas in 1970 duiken de bovenbazen weer op. *De slijtmijt* is misschien wel het meest typerende van de twaalf bovenbaasverhalen. De bovenbazen staan voor een crisis: er wordt niet genoeg versleten en hun motto is nu eenmaal 'Werk slijtage in de hand'. Dat verandert snel wanneer Bommel de petrofagen Memel Parduin en Maaike Prut met al hun kindertjes meeneemt naar Rommeldam. Kwetal had hen gekweekt opdat zij allerlei kunstmatige materialen zouden opruimen en van deze taak kwijten ze zich zo nijver dat de bovenbazen in de problemen raken. Ze schakelen daarom over op hout en andere natuurproducten (waar de ouderwetse Bommel van houdt). Helaas moeten daarvoor de Duizend Grote Grenen worden omgehakt.

Voor degene die *De slijtmijt* direct na *De bovenbazen* leest, zonder de achtentwintig tussenliggende avonturen, is het hoogstmerkwaardig dat Bommel en Steenbreek elkaar niet herkennen. Bommel blijkt weinig geleerd te hebben van zijn eerdere ervaringen met de bovenbazen: 'Als ik met die lieden zaken doe, hoor ik weer bij de bovenste tien,' mijmert hij tegenover Tom Poes. Het lukt hem niet: wanneer AWS van professor Prlwytzkofski de oorzaak van de verontrustende slijtage verneemt, laat hij zijn disgenoot Bommel op ruwe wijze het huis uitgooien.

Het verschil tussen heer en bovenbaas wordt nadrukkelijker gesymboliseerd dan in het eerste verhaal. Ook AWS zit aan de slotmaaltijd aan - Bommel is niet rancuneus - en de bovenbaas mediteert over het adagium van de gastheer dat geld niet gelukkig maakt. De bovenbazen zijn geen verwisselbare typen: zij vertegenwoordigen een maatschappij model dat Toonder in de Bommelwereld heeft ingevoerd. Dat betekent ook dat ze niet meer object van het verhaal behoeven te zijn, maar samen met andere vaste antagonisten voor de stoffering zorgen. In het verhaal *De pijpleider* (1971) wordt bijvoorbeeld alleen naar de bovenbazen verwezen, via 'meester Kaaiman, die de Bovenste Tien vertegenwoordigde'. In de verhalen waarin zij wel optreden, behoren de driftkikker AWS en de droge, kille bureaucraat Steenbreek voortaan tot de galerie van vaste figuren.

In *De ombrenger* (1971) gaat het om de vaste antagonist Sickbock. De geleerde heeft een procédé bedacht waarmee hij 'Om' aan de lucht kan onttrekken: 'Het is de oerstof, die alles doordringt, en ik ben er in geslaagd deze op eenvoudige wijze uit de lucht te halen.' Sickbock meent hiermee een milieuvriendelijke energiebron te hebben gevonden. Voor Bommel maakt hij een Om-stofzuiger en een Om-auto, voor hij zich laat wegkopen door Steenbreek. Nu de bovenbazen de beschikking hebben over Om willen ze dat heel de samenleving overschakeld op deze nieuwe energiebron. Er is echter één groot nadeel: het ontrekken van Om aan de lucht veroorzaakt een gruwelijke hoofdpijn bij de bevolking. Hierdoor wordt er steeds minder gewerkt en begint de samenleving te verloederen. Drs Zielknijper - de enige werkelijk demonische

geleerde in de latere Bommelverhalen - heeft echter een programma ontwikkeld om de inwoners van Rommeldam aan het onaangename bijverschijnsel aan te passen.

Maar Bommel brengt redding. Volgens ambtenaar Dorknoper heeft hij als enige een vergunning voor het onttrekken van Om aan de lucht. En net als Bommel dat met de soliumwinning deed, zet hij het project stop dat slechts koppijn en lelijke autootjes oplevert. Dit tot groot genoegen van zijn buurman de markies: ‘De capriolen van deze eh... Bommel lijken me niet ongunstig voor de behoudende belegger.’ Ondanks zijn grote ongenoegen legt bovenbaas AWS zich neer bij een ambtelijke beslissing!

Eerst wij, en dan de regering

In het volgende bovenbaasverhaal, *De Hopsa's* (1974) beweegt Toonder zich in een bekend schema: door een toeval ondekken Bommel en Poes een paradijselijk gebied waar de zon altijd schijnt, de natuur fraai is en het bestaan louter bestaat uit eten en drin-

ken en vrolijk zijn. Aldus de bewoners, de Hopsa's, die in water baden, waardoor dat een bijzonder verkwikkende werking krijgt; zelfs Bulle Bas en Dorknoper ontkomen niet aan de betovering. Steenbreek krijgt er lucht van en neemt een watermonster dat hij door Prlwytzkofski laat onderzoeken. Het resultaat is positief en Steenbreek keert terug, nu vergezeld van AWS zelf (die Bommel niet meer met ‘jongen’ aanspreekt, maar met ‘u’). De bovenbaas wil het water exploiteren, maar daarvoor proberen Bommel en Tom Poes een stokje te steken. Helaas verklapt Bommel in een café de geheime ingang van het paradijsje aan Bul Super. Die ziet zaken en organiseert uitstapjes naar het Hopsa-gebied. Zijn toeristen vernielen de natuur, smijten met afval en produceren radiolawaai. Ze maken echter kennis met de nietsontziende bovenbazenpolitie (deze keer grote vechthonden), want de kleine ondernemer moet het nu eenmaal altijd afleggen tegen de Bovenste Tien. Op haar beurt krijgt de bovenbazenpolitie van commissaris Bas het bevel het Hopsa-gebied te verlaten omdat het niet onder de jurisdictie van Rommeldam valt. Onder welke jurisdictie dan wel? AWS is bang dat het om een mogendheid gaat die de oliekraan kan dichtdraaien en geeft Steenbreek opdracht zich bij het politiebevel neer te leggen.

De macht van AWS heeft kennelijk zijn grenzen. Dat is ook het antwoord op de vraag die ik mij stelde bij het lezen van *De Grote Onthaler* (1977). Het personage uit de titel van dit verhaal is een soort steenrijke sheik die mensen naar zijn landgoed laat lokken en vervolgens aan allerlei spelletjes onderwerpt, onzichtbaar boven hen zwevend (deze Grote Onthaler verwijst natuurlijk ook naar een bepaald godsidee). De grond voor deze privéspeeltuin kreeg hij persoonlijk toegewezen van burgemeester Dickerdack, altijd bereid om Rommeldam op te stoten in de vaart der volkeren. Daarover hadden de bovenbazen kennelijk niets te zeggen; evenmin over het toewijzen van grond aan de machtige buitenlanders en hun Aartscolemoon in *De doorluchtigheid* (1974).

Een variant op *De ombrenger* lijkt het verhaal *De zonnige kijk* (1976). Als *spin-off* van een mislukt experiment heeft Sickbock de beschikking gekregen over gekleurd glas, waarvan hij een bril maakt die alles veel rooskleuriger voorstelt. Hij krijgt Bommel zover dat deze in een goudfabriek investeert, een dekmantel voor Sickbocks grensverleggende onderzoekingen. Door de roze bril misleid, ziet Bommel in de door Sickbock geverfde stenen goudstaven en op dezelfde wijze leidt de professor de goudkundige Aurelius Lurx om de tuin. Bommel levert zijn ‘goud’ aan de Rommeldamse bank, maar Prlwytzkofski ontdekt de fraude. Bommel moet opdraaien voor de geldelijke tegenwaarde van het goud, waardoor hij zijn kasteel kwijtraakt. Gelukkig kan hij de rechten van de brillen aan de bovenbazen verkopen en op de veiling Bommelstein zelf terugkopen.

We krijgen in *De zonnige kijk* wat meer gegevens over de bovenbazen. Ze blijken hoogstbezorgde open brieven aan de regering te schrijven over de inflatie. En jawel, zowaar herkennen eindelijk Steenbreek en OBB elkaar, bij hun vijfde confrontatie. De heer van stand dineert weer ten huize van AWS, maar hij wordt deze keer iets vriendelijker weggestuurd. AWS stelt voor de bovenste Tien aan te vullen tot de Raad van Elf met Bommel als voorzitter. Het carnavalskarakter van de naam maakt de lezer al snel wantrouwend. Bovendien weet hij uit het eerste verhaal dat er maar negen bovenbazen zijn! Voor het eerst sinds *De bovenbazen* krijgen we weer een gepeperde uitspraak van AWS: ‘Eerst wij, en dan de regering’.

Zwarte kunst

De denktank (1977) is eveneens een variant op eerdere verhalen. Sickbock gaat naar de bovenbazen met het volgende idee: je maakt mensen boos en tapt de vrijgekomen energie af voor eigen gebruik. De bovenbazen zijn geïnteresseerd en geven de professor een klein laboratorium. Bommel is - ondanks Steen-breeks bezwaren - de eerste proefpersoon; uitermate geschikt omdat hij toch al negatief was gepreoccupeerd door een geschil met markies De Canteclaer over het eigendom van een heuvel met oude stenen. Juist op deze heuvel wordt voor Sickbock een gebouw neergezet dat eerst wordt gebruikt als stadskantoor, vervolgens als bejaardentehuis en ten slotte als voetbalstadion. Dan ontploft het, maar niet door de gezamenlijke energie van het voetbalpubliek.

Een ander vast personage namelijk, de tovenaar Hocus Pas, had bij die oude stenen een pentagram gete-

kend om krachten op te roepen. ‘Folio XY 666’ is dan ook de kadastrale aanduiding waarop het eigendom - uiteraard van Bommel die genereus een oude steen aan de markies schenkt - vastligt. Het zijn deze krachten die de denktank laten exploderen. Tekenend voor het oeuvre van Toonder is dat de wereld van de magie en die van de bovenbazen elkaar niet uitsluiten.

Niet Sickbock doet in *De geweldige wiswassen* (1978) de uitvinding die het verhaal op gang brengt, maar de gevorderde student Alexander Pieps, assistent van professor Prlwytzkofski. Tegen de orders van zijn werkgever in gebruikt de kleine, linkse Pieps bij het vervaardigen van kunstmest chinasalpeter en mini-fosfaat in plaats van chilisalpeter en superfosfaat. Zijn mengsel laat een onaanzienlijk onkruid zeer snel groeien en Pieps denkt dat hij hiermee het honger-probleem heeft opgelost.

Bij de idealist Bommel vindt Pieps wel gehoor nadat tot zijn woede de Internationale Inmaak Industrie, in casu Steenbreek, niet in zijn product blijkt geïnteresseerd, omdat daardoor de conservenaandelen zouden kelderen. Daarentegen zet Steenbreek de schietgrage ‘executives’ Zoch en Ugh Zababel op Bommel en Pieps. Die vluchten op het schip de Albatros van kapitein Walrus. Hun expeditie geeft Toonder verschillende mogelijkheden tot politiek commentaar. Einddoel van de Albatros is Onkstock, waarvan telkens wordt benadrukt dat de haven in een ‘veilig land’ ligt, maar het gaat om een gesloten militaire dictatuur. Het échec van de ontwikkelingshulp van Pieps en Bommel blijkt op het eiland Pica, waar de bevolking leeft van de voedzame vruchten van broodbomen (waarvan de gehele voorraad in één keer door Heer Ollie wordt opgegeten). Het volkje wordt echter zwaar ziek van Pieps wiswassen.

Met *De geweldige wiswassen* benadrukt Toonder ook de nietsontziende handelswijze van de bovenbazen. Het eiland Pica moet op instigatie van AWS zelfs met man en muis worden vernietigd.

Dat het slechte geheugen geen trekje van Bommel is, maar inherent aan de wereld van Toonder, illustreert deze door de bovenbazen - niet alleen in de *haute finance* is *een* perfect geheugen cruciaal - telkens weer in zee te laten gaan met Sickbock. Ze zouden beter moeten weten. Toch hebben ze in *De minionen* (1980) de professor een tijdmachine laten bouwen. De proefpersoon is - wederom - Bommel. Heer Ollie kan nu een rampzalige dag overdoen, die daardoor slechts rampzaliger lijkt te worden. Het is de verjaardag van mevrouw Doddel en Bommel heeft een juwelier op zijn kasteel ontboden met een zichtzending. Super berooft de juwelier en zorgt dat Bommel wordt gearresteerd. Uiteindelijk komt alles weer goed, maar de uitvinding ontploft door een denkfout van de schepper. Wederom genereus verschaft Bommel Sickbock een stapel florijnen.

In *Het ontsollen* (1982) voelt Bommel zich niet lekker. Tom Poes leest in de krant twijfels over de slagvaardigheid van AWS, president van de Internim, omdat deze ook niet meer een van de jongsten is, en Joost had gelezen dat hij een bijzondere rustkuur volgde. Bommel en hij weten het geheime magnaten-kuuroord binnen te dringen, waar de eeuwige jeugd in de vorm van Sol-water voorhanden is. Sickbock blijkt de geneesheer-directeur en AWS zijn opdrachtgever. *Het ontsollen* lijkt een remake van *De Hopsa's* met Sickbock als toegift.

Een wereld zonder vervuiling

Het lijkt erop dat Toonder de bovenbazen definitief heeft gekoppeld aan Sickbock als vaste uitvinder. In *De vergelder* (1984) ontmoeten Bommel en Tom Poes bij de grens een kleine vreemdeling uit het Verre Oosten, Gisoe, die aan Heer Ollie zijn 'vergelder' verkoopt. Dat is een apparaatje waarmee de waarde van een erin gestopt voorwerp in klinkende munt wordt uitgekeerd. Maar het blijkt te gaan om een verkleinde uitvoering van een uitvinding die Sickbock in opdracht van de ICM-directeur Steenbreek heeft ontwikkeld. Gisoe was zijn assistent, die er met de uitvinding vandoor is geggaan en het ontwerp heeft verbeterd. De professor dreigt een tegenstribbelende commissaris Bas met overplaatseling naar Lutjewier. Interessant want de naam van deze havenstad verwijst naar een andere Toonder-strip: *Kappie*. Toonder verwijst overigens ook nog naar een andere strip, *Panda*, door de oplichter Joris Goedbloed in het verhaal te laten optreden. Tom Poes wijst Bommel er vergeefs op dat deze man lijkt op een oplichter die hij vroeger eens ontmoet heeft (Goedbloed komt in drie eerdere

verhalen voor). Door deze verwijzingen naar *Kappie* en *Panda* wekt Toonder de indruk dat hij met zijn verhaal aan het spelen is.

In *Het Bommel-verschiet* (1985-1986) treedt wel Steenbreek met zijn ICM op, maar dit keer is Sickbock in geen velden of wegen te bekennen. Net als in *De ombrenger* lijkt het om een milieuvriendelijk project te gaan. In Verschiet wordt in het geheim door de ICM aan de toekomst gebouwd, achter het Olmenwoud in de Zwarte Bergen. Steenbreek: ‘Het is een toekomst-ontwerp voor een betere wereld [...] Een wereld zonder vervuiling, zonder ordeloosheid en zonder woningnood, terwijl werken er niet langer nodig is.’ Het loopt echter uit de hand. De stad Verschiet bouwt zichzelf en maakt van het Olmenwoud de zoveelste woestijn. Bovendien neemt het zijn taak letterlijk door alle koolstoffen als afval door te spoelen. En omdat mensen ook koolstoffen bevatten, verdwijnen zowel de Nobelprijswinnaars die Verschiet hebben ontworpen, als Bommel en Tom Poes en later ook Steenbreek met zijn gorilla's in het riool. Commissaris Bas en ambtenaar Dorknoper verzetten zich evenals bij *De Hopsa's* tegen het illegale karakter van de stad.

De natuur is nu eenmaal oppermachtig

Als Toonder ooit met het Bommelverhaal heeft gespeeld, is dat wel in *Het Einde van Eindeloos* (1986). Hij verwijst bijvoorbeeld op verschillende niveaus naar oudere verhalen. Zo doet het plot de lezer aanvankelijk aan een ouder verhaal denken. Immers al in *Heer Bommel stuit de vooruitgang* (1948) moet Bommelstein tegen de grond vanwege de aanleg van een snelweg. Deze keer moet het kasteel-plus-omgeving eraan geloven voor een nieuwe wijk: Buitenrommel. Bommel heeft het gevoel dat alles en iedereen hem ontvalt en hij raakt op drift. Midden in het verhaal bevindt hij zich in een gondel in een luguber landschap met als gezelschap een vreemde vogel die pseudo-diepzinnige onzin verkondigt. Ze varen over een rivier op weg naar Parnas en telkens komen zij op een aanlegsteiger dezelfde visser tegen die hen elke keer doorstuurt.

Behalve de bezorgde Tom Poes en bediende Joost gaan ook anderen naar de vluchteling op zoek: de politie en de Internationale Bouwondernemingsmaatschappij onder leiding van Steenbreek. Er is een mooie confrontatie van Steenbreek met De Canteclaer als de projectontwikkelaar voorstelt het markie-zelijke buiten in zijn keten kasteelhotels op te nemen: ‘Let op uw woorden! [...] Ik ben de directeur van de N.V. Interbouw! En mijn president-commissaris is niemand minder dan AWS. De heer Steinhacker persoonlijk! De eigenaar van de multinationale neutronium...’

Uiteindelijk gaat de sloop van Bommelstein en omgeving niet door omdat er (al bijna duizend jaar) heerlijke rechten op de Drakenburg rusten. Tom Poes had namelijk ontdekt dat Bommelstein niets minder was dan deze voormalige Noormannenvesting.

In dit laatste verhaal breekt Toonder definitief met de vage sfeer van ‘voorvaderlijk kasteel’ die in de loop van veertig jaar rond Bommelstein was ontstaan. Hij verwijst immers naar de Drakenburcht die Bommel in het begin van zijn carrière van de Markies van Muizenis had overgenomen, in de tijd dat hij ook de Oude Schicht aanschafte. Enigszins voorbereid had Toonder dit al in *De Unistand* (1979): ‘Dit is een voorvaderlijk kasteel, dat opgeknapt is toen ik het kocht.’

Ook op andere manieren verwijst hij naar een veel vroegere periode in zijn oeuvre. Bij De Canteclaer is nicht Heloïse op bezoek, naar wie Bommel dong in *De doffe doffer* (1954); mevrouw Doddel was destijds nog niet in zijn leven verschenen. Heel scherp laten deze twee verhalen zien hoe het perspectief op de markies is veranderd: zou de lezer in 1954 nog met een mengsel van afkeer en bewondering naar de edelman kunnen kijken, we zijn in 1986 allang gewend dat hij van het toneel wordt gespeeld door zijn buurman Bommel.

De bovenbazen hebben zich neergelegd bij zijn heerlijke rechten. Ze moeten het afleggen tegen de geschiedenis, zoals ze het tevoren al moesten afleggen tegen de natuur. Een symbolisering van de stilstand van de tijd wordt al gegeven tijdens Bommels bootreis naar Parnas, waarbij hij immers telkens dezelfde visser tegenkomt. Aan de oever van de rivier bevinden zich grijpgrage tarmolijnbomen, naar aanleiding waarvan de verteller het volgende opmerkt: ‘De natuur is nu eenmaal oppermachtig.’ En wat had AWS

in het eerste verhaal al gesteld? ‘Roei de natuur uit, want natuur is onze grootste vijand.’

Profetische blik

Mijn uitgangspunt was dat met de bovenbazen de Bommel-wereld steeds realistischer is geworden, ten koste van het sprookjesachtige karakter. Op de flap van de Duitse vertaling *Die Überdirektoren* wordt meegedeeld dat het verhaal eigenlijk al dateert uit 1955 en dat het ‘daardoor’ niet als een commentaar op hedendaagse toestanden kan worden beschouwd. Je vraagt je af van wie deze informatie afkomstig is. Anno 1996 kun je juist stellen dat Marten Toonder over een profetische blik beschikt. Want nooit zijn de bovenbazen alhier zo schaamteloos in hun geldhonger geweest; nooit was de overheid hen zo terwille; nooit is het milieu zo bedreigd als nu!

Het voorbeeld van Hocus Pas in *De denktank* geeft al aan dat Toonder deze beweging van sprookje naar werkelijkheid genuanceerd laat verlopen. Mooi laat hij dit met een getekend zelfcitaat in *De zelfkant* zien: de zelfbewuste jonge Pas als contrast met de oude, krakende magister die aan het eind van zijn krachten verkeert. De heks Neppa Kornoelje (*De grijze kunsten*, 1976) is het toveren zelfs geheel verleerd.

Tegenover de kwijnende zwarte magie groeit de witte, waarover Kwetal beschikt. De breinbaas is vooral te beschouwen als de tegenpool van Sickbock. Beiden zijn geniale uitvinders, maar ze verschillen als dag en nacht. Sickbock is de totale technoloog, zijn uitvindingen zijn megalomaan en onmenselijk en zouden de wereld vernietigen als ze werden gerealiseerd. De uitvindingen van Kweetal zijn eenvoudig te fabriceren omdat ze voortkomen uit de natuur en ze bezitten een menselijke schaal. De lichtheid van Kwetal en zijn natuurlijke magie wordt heel mooi gesymboliseerd in *De vergelder*, waar het ventje kan zweven op de wind. Daarmee is hij de tegenpool van de stokoude, invalide Hocus Pas.

Bommel is een heer en dat toont hij zowel in zijn vergevingsgezindheid als in zijn houding tegenover de natuur. Hij is conservatief in de zin dan hij meer van bossen en natuurlijke materialen houdt dan van steenwoestijnen en kunststof en daarom in laatste instantie economische groei afwijst. Het politieke gewicht van *De bovenbazen* zit overigens niet zozeer in het expliciete commentaar, maar in het feit dat het personage met wie de lezer zich het meest identificeert, Bommel, gaandeweg van mening verandert over de technologische vooruitgang.

Je zou kunnen stellen dat de *NRC*-abonnees die hun kinderen jarenlang de avonturen van Bommel lieten lezen, een subversieve kracht in huis haalden. De ouders van minister Wijers lazen ongetwijfeld een ander dagblad.

August Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam. Hij redigeerde de bundel In de broek van de vijand. Anthologie van Nederlands proza over Duitsers en Duitsland *(1994). Op het ogenblik werkt hij aan een onderzoek over de receptie van het buitenlands avantgardisme in Nederland in de periode 1909-1920.*

Louis Ferron
Doddeltje en Horst Wessel

Ik wil niemand lastigvallen met de platitude dat het stripverhaal in mijn jeugd streng verboden was. Dat is trouwens ook helemaal niet waar. Ik kom uit een streng Roomse familie waar iedere vorm van luchthartigheid als des duivels werd beschouwd. Dat hield echter niet in dat men daar, in het verlengde van de strategieën en tactieken van de Moederkerk, blind was voor de kracht van beeld en tekst in vereniging. De rituelen van de kerk zou je in die zin als *clips avant la lettre* kunnen beschouwen. En naar ik begrepen heb zijn *clips* nog verderfelijker en a-cultureler dan hun voorganger, het stripverhaal.

Mij staat nog helder een leerzaam boekje voor ogen waarin de Heilige Sacramenten met vaak nogal angstaanjagende plaatjes werden toegelicht. Je liet het na bestudering wel uit je hoofd jezelf af te rukken dan wel je 'buurmans beddegenote te begeren'.

En dan had ik ook nog een tante die bij uitgeverij De Spaarnestad werkte. Kreeg je via de lagere school al blaadjes als De Engelbewaarder en Roomsche Jeugd van diezelfde uitgeverij door je strot geduwd, dankzij tante kwamen daar ook nog eens de Katholieke Illustratie en Panorama bij. Door die periodieken maakte ik kennis met het aapje Monkey dat mij, op zijn beurt, een schier encyclopedische kennis omtrent het eiland Bali bijbracht. En dan was er ook nog Sjors van de Rebellenclub die, behalve over een nogal roetmop-perig vriendje, over een vage familierelatie, Sally geheten, beschikte. Het was allemaal Amerikaans jatwerk, maar dat kon ik in die tijd nog niet weten. Sally's haar hing tot op haar schouders en was boven de ogen recht afgeknipt, daar ging het om. En dat pruilmondje. Simpelmans versie van Betty Page, maar wist ik veel?

In iets geacheveerdere versie kwam ik Sally later tegen in de persoon van Winonah, de geliefde van Eric de Noorman, van wie ik op een gegeven ogenblik de volledige avonturen vanaf deel 1 in huis had. Toen ik later van het ene geloof in het andere viel, bleek die brave Eric opeens duivelse proporties te hebben aangenomen. Een Horst Wesseltje was-ie en zijn geestelijke vader, Hans Kresse, zou niet veel minder zijn geweest. Weg met Eric en zijn surrealistische kornuiten, van wie me eigenlijk alleen nog Orm, de morsige stuurman, helder voor ogen staat. Nu ja, zo heel erg vond ik dat nu ook weer niet. Ik was inmiddels aan de 'echte' literatuur geraakt en geneerde me eigenlijk een beetje voor mijn oude hartstocht.

Tja, en toen kwam Bommel met zijn achteruitstreven-de wereldbeeld. Het was ironie, maar ondertussen... Met mijn inmiddels dialectisch geschoolde breintje vergunde ik mezelf het genot met volle teugen. Zo zeer zelfs dat menige Bommeliaanse kwinkslag, respectievelijk gedachtenkronkel in min of meer geparafraseerde vorm in mijn eerste romans terecht kwam. Met de titel van mijn eerste essaybundel *De hemelvaart van Wammes Waggel* zette ik de kroon op mijn bewondering voor de taalvirtuoos die Marten Toonder was. Met zijn tekenwerk heb ik altijd meer moeite gehad. Daaraan was het Anton Pieck-effect me àl te onverhuld.

Maar helaas, ook de schrijver Toonder verdween uit mijn blikveld. Ironie bleek op den duur een al te afgestompt en krachteloos veld. Er is eigenlijk nooit meer iets voor in de plaats gekomen.

Vriend Lennaert Nijgh vergunt me nog wel eens een blik in zijn, niet eens zo geheime liefde voor nogal gruwelijke fantasy- en horrorstrips. Ik moet constateren: het rijk van de verbeelding wordt daarin tot aan zijn grenzen afgetast. Daar valt niet meer tegenop te dromen en daar zit, vrees ik, de kern van mijn gebrek aan belangstelling.

Diep in mijn hart wil ik nog steeds door Winonah begeerd en door Sally gepijpt worden. En wat ik met juffrouw Doddeltje had? Vraag dat maar aan Wammes Waggel, die heb ik niet voor niets ten hemel laten varen.

Louis Ferron (1942) is schrijver. Recente publicaties: De Wal-senkoning *(1994) en* Een aap in de wolken (*1995)*.

J. Heymans

De avonturen van mijnheer Donselaer
Enkele opmerkingen bij een stripverhaal van Charlotte Mutsaers

Toen Charlotte Mutsaers met *Het circus van de geest* (1983) debuteerde, was nog niet duidelijk hoe deze bundel met emblemata moest worden opgevat. Was dit boek een literair tussendoortje van een beeldend kunstenares of het debuut van een schrijfster? Na deze uitgave van zevenentwintig ‘sinnepoppen’, zinnebeeldige tekeningen met een verklarend rijm, publiceerde Mutsaers een verhalenbundel, twee beeldverhalen, drie essaybundels en de hoogst originele roman *Rachels rokje* (1994). Kortom, er bleek zich een schrijfster van formaat te hebben aangediend. In 1990 koos de schilderes Mutsaers, nadat zij in een droom te horen had gekregen: ‘Write, little inkfish’, definitief voor het schrijven. Het was haar onmogelijk geworden om wat zij aanduidt als haar belevingswereld nog adequaat in beelden om te zetten.

Mutsaers' ontwikkeling van beeldend kunstenares tot schrijfster valt in zekere zin af te lezen aan de volgorde van *Het circus van de geest* en haar twee beeldverhalen. In *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* (1986) worden de emblemata uit haar debuut uitgebreid tot veertig stripjes van acht plaatjes. *Hanegeschrei* (1988) is een handgeschreven en geïllustreerd verhaal op rijm. Met andere woorden, in deze beide boeken verschijnt het beeldverhaal op een verschillende wijze. Bovendien sluit *Hanegeschrei*, alleen al wat betreft de titel, nauw aan bij de rijkelijk met foto's, tekeningen en wat dies meer zij verluchte essaybundels *Hazepeper* (1985), *Kersebloed* (1990) en *Paardejam* (1996) - mooie, vreemde en tevens samenhangende titels waarmee Mutsaers, ook in geval van herdruk, impliciet tegen de spellingshervorming protesteert.

Hoewel *Het circus van de geest*, *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* en *Hanegeschrei een* sterk beeldende inslag hebben, sluiten ze toch naadloos aan op de rest van Mutsaers' literaire oeuvre; dat vormt dan ook één groot geheel. Hoe de draden in deze kluwen verknoopt zijn geraakt moge bijvoorbeeld blijken uit de opsomming van de thema's die Rachel Stottermaus, het hoofdpersonage van *Rachels rokje, en* haar geliefde Douglas Distelvink in hun tweeënzestig telefoongesprekken te berde brengen. Onder dit alles: het liedje uit *La Nausée* (1938) van Jean-Paul Sartre en de lauwe ontvangst van het dichtwerk van Erich Mühsam in Nederland. Deze beide onderwerpen verwijzen min of meer terug naar *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw*. Zo is het motto van dit stripverhaal aan het werk van Mühsam ontleend:

> Es stand ein Mann am Siegestor,
> der an ein Weib sein Herz verlor.
> Schaut sich nach ihr die Augen aus,
> in Händen einen Blumenstrauss.
> Zwar ist dies Nichts Besunderes.
> Ich aber - ich bewunder es.

En het is weliswaar niet de oude *ragtime* ‘Some of these days’ - het lied dat herhaaldelijk opklinkt in het stamcafé van Antoine Roquentin, het hoofdpersonage in *Walging* - maar Sartre zelf die een rol speelt in *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw*. In deze aflevering, de zeventiende, worden enige historische liefdesparen tegen de vrouwloze Donselaer afgezet: Sartre en De Beauvoir, Jezus en Maria, de

Dood en het Meisje... Op het tweede plaatje zit Sartre in café Flore te oreren tegen een De Beauvoir die trouwens verdacht veel op Mutsaers lijkt. Misschien heeft hij het wel over het begrip avontuur, zoals hij dat in *Walging* heeft omschreven. Een avontuur is, aldus Sartre, gestructureerde tijd, afgebakend door een begin en een abrupt einde. ‘Een duidelijk begin dat zich aandient als het geschal van een trompet, of als de eerste noten van een jazz-melodietje, een begin dat plotseling komt, dat een einde maakt aan de verveling en de duur van iets afbakent. [...] Alles heeft een begin en een einde: een avontuur kun je niet laten duren zolang als je wilt. Het heeft alleen betekenis door zijn dood’. Naar dat einde word je in een avontuur meegesleurd. Deze op-

vatting heeft allerlei consequenties voor de verhouding tussen de dagelijkse en de literaire werkelijkheid - het is leven of verhalen vertellen - maar dit voert nu even te ver. Avonturen bestaan in ieder geval alleen in boeken. ‘En natuurlijk kan alles wat in boeken wordt verteld ook in werkelijkheid gebeuren, maar niet op dezelfde manier’.

De belevenissen van meneer Donselaer, wiens naam is ontleend aan een juffrouw die vroeger in Mutsaers' ouderlijke huis in Utrecht over de vloer kwam en die altijd juffrouw Donselaer werd genoemd, zijn avonturen in Sartriaanse zin. Op het allereerste plaatje van de strip staat Donselaer naast een schemerlamp. Het onderschrift luidt: ‘Vier brauwen heeft heer Donselaer / en op zijn borst groeit varkenshaar’. Met deze regels in haar hoofd ontwaakte Mutsaers op een dag uit een droom, en zij besloot dat distichon tot uitgangspunt van een stripverhaal te maken. Dit frappante voorbeeld van inspiratie is vergelijkbaar met de droom die haar deed besluiten een punt achter haar loopbaan als beeldend kunstenares te zetten. Bij het maken van de strip ging Mutsaers blijkens haar verrassende schetsen - ze maakte veel meer afleveringen dan in de uiteindelijke uitgave terecht zijn gekomen - soms van de tekst en soms van het beeld uit. Pas daarna kregen de tekeningen hun definitieve vorm die in hun ogenschijnlijke houterigheid soms enigszins doen denken aan de door de schrijfster bewonderde illustraties die Felix Vallotton maakte bij *Poil de carotte* (1894) van Jules Renard. De strips zijn in zwart-wit, alhoewel Mutsaers sommige losse afleveringen ook heeft ingekleurd. Mutsaers heeft vaak een voorkeur voor het contrast van zwart en wit, zoals zij in haar essay ‘Een kanjer van een ruwe bolster blanke pit’ over Cowboy Henk heeft uitgelegd. Al schetsend en tekenend aan de eerste strip kwam zij op het idee dat elke aflevering steeds zou eindigen met een soortgelijk, tweeregelig rijmpje: ‘Leuk was dit niet maar vooralsnog / heeft hij zijn vier brauwen nog’. Zo is in één oogopslag te zien hoe de belevenissen van meneer Donselaer tot ware avonturen worden ingeperkt, - een mogelijkheid die een roman nu eenmaal niet biedt.

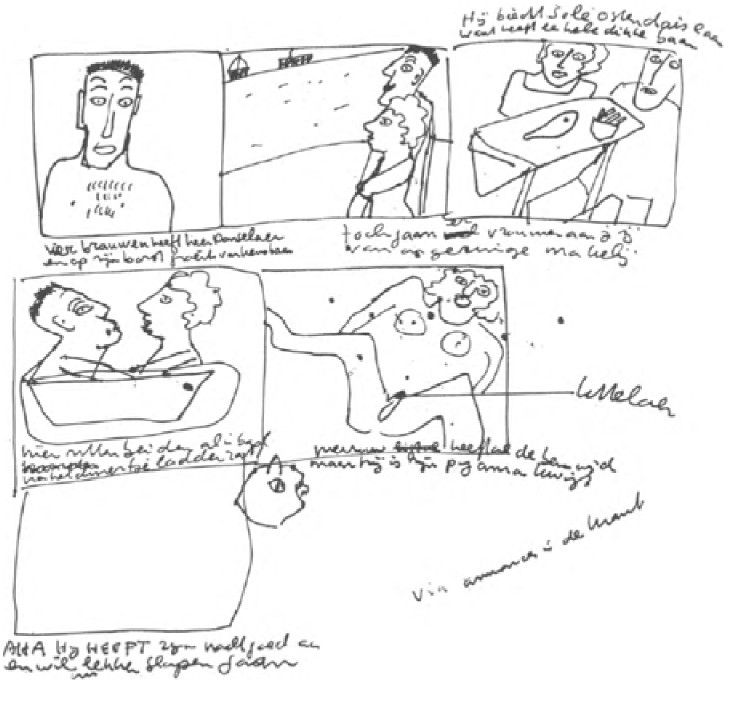
Hey stripverhaal zou wekelijks op de Achterpagina van NRC Handelsblad verschijnen, maar de publicatie daarvan werd na de eerste aflevering op 15 augustus 1983 onmiddellijk gestaakt. Vele lezers hadden zich bij de hoofdredactie van de kwaliteitskrant beklaagd over het getekende *beavershotvan* ‘een vrouwtje uit de krant’ en het bijschrift: ‘Mevrouw heeft al de benen wijd / maar hij is zijn pyjama kwijt’. Deze NRC-spellers die de goede smaak zo hoog in het vaandel dragen, hebben zich destijds ongetwijfeld ook mateloos geërgerd aan de scabreuze illustratie bij de bespreking van de ‘52 onfatsoenlijke tekeningen’ uit *Aanstoot* (1984) van Peter van Straaten. En zij zullen zich wel helemaal een hoedje zijn geschrokken toen ze, enige tijd geleden, het Cultureel Supplement opsloegen en via het in kleur afgedrukte schilderij *De oorsprong van de wereld* (1866) van Gustave Courbet bijna rechtstreeks naar de eierstokken van Jo, la belle Irlandaise konden kijken.

De beslissing van de hoofdredactie van NRC Handelsblad om de publicatie van de strip te staken heeft Mutsaers er geenszins van weerhouden om haar stripverhaal af te ronden. Ze maakt altijd wat ze wil en als zich dan een mogelijkheid tot voorpublicatie aandient dan beschouwt ze dat als mooi meegenomen. Het is evenwel geen voorwaarde, al is een beeldverhaal als *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* uiteraard heel geschikt voor publicatie in afleveringen. Een van de meest geslaagde afleveringen vind ik de zesentwintigste, handelend over de ontmoeting tussen meneer Donselaer en ‘een dame die design studeert’. Daarin heeft Mutsaers haar afkeer van

allerlei lege vormen van moderne kunst gebotvierd. Evenals K. Schippers huldigt zij het standpunt dat strips als Cowboy Henk, Krazy Kat en Tom & Jerry allerlei trouvailles bevatten die het ruimschoots kunnen opnemen tegen de internationale vlekken van de twin-tigste-eeuwse kunst.

Een andere mooie aflevering van *Mijnheer Donselaer zoekt een* vrouw, de vijfentwintigste, handelt minder over de queeste van de hoofdpersoon naar een liefdespartner maar des te meer over zijn brauwen. In het korte essay ‘Vis-à-vis’, opgenomen in de bundel *Kersebloed*, komt Mutsaers op deze ‘ogesnorretjes’ terug. Daarin verdedigt ze de stelling dat een gezicht eigenlijk een zangkoortje is. ‘En een gezicht kan zich pas loszingen van de contour waarin het gevangen zit, als alle onderdelen hun partij zuiver en kleurrijk vertolken. De rol van de wenkbrauw is daarbij van

doorslaggevend belang'. In dit essay wordt duidelijk dat Mutsaers, getuige de Duitse vertaling van een gedicht van Velimir Chlebnikov, in haar belangstelling voor brauwen niet alleen staat. Sterker nog, in navolging van Chlebnikovs beknopte filosofie van de klankkleuren blijken de wenkbrauwen van meneer Donselaer plotseling ook nog te kunnen zingen: 'Piëëo, Piëëo, Piëëo, Piëëo!', al is dit staaltje van toonkunst helaas niet met zoveel woorden in het stripverhaal terug te vinden. In plaats daarvan groeien Don-selaers brauwen, nadat ze voor straf zijn afgeschoren, in zeven nachten weer weelderig aan: 'Tien brauwen heeft heer Donselaer en een borst vol varkenshaar / stik de moord aan alle vrouwen die nu nog niet van hem houden!' Met dit allerlaatste plaatje dat zo duidelijk terugverwijst naar het eerste, zijn de belevenissen van meneer Donselaer ten einde. Wie weet begint deze stripheld wel weer opnieuw aan zijn avontuurlijke zoektocht naar de vrouw, maar dan met veel meer zelfvertrouwen. Dat zou tenslotte ongetwijfeld tot een infiniete regressie van Donselaers brauwen leiden. Zou dat zijn aantrekkelijkheid voor de gezochte vrouw vergroten? Ach, niets is onmogelijk in de wonderlijke stripwereld van Charlotte Mutsaers.



J. Heymans (1954) is publicist. Hij stelde de Armondobundel Het plechtige gebouw *(1992) samen. Hij publiceerde tevens de interviewbundel* Het schaduwelftal *(1994) over sport en literatuur.*

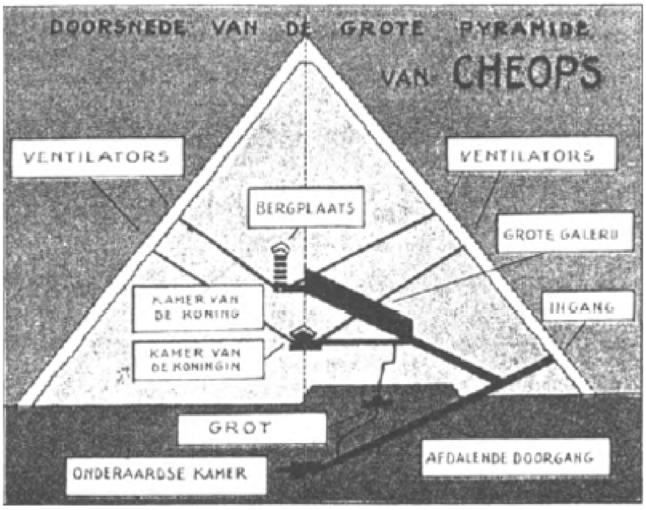
Joost Vermeulen

Magie, Mysterie en Mummie
Egypte in het stripverhaal

Sinds de Napoleontische veldtocht naar Egypte, aan het begin van de vorige eeuw, heerst in West Europa de Egyptomanie. Deze uiterst besmettelijke cultuurziekte heeft in de loop van twee eeuwen velen geïnfecteerd. Architecten, schrijvers, beeldhouwers, schilders en vormgevers hebben zich in grote getale laten inspireren door geschiedenis en cultuur van het oude, faraonische Egypte. Na een eerste, heftige uitbarsting rond het midden van de vorige eeuw neemt deze belangstelling iets af, om na de ontdekking van het graf van Toetanchamon door de Engelse archeoloog Howard Carter in alle hevigheid weer op te laaien.

De sigaren van de farao

De allereerste striptekenaar die zich door het oude Egypte liet beïnvloeden was Hergé. In 1932 verscheen in de bijlage van de Brusselse krant Le Vingtième siècle het verhaal *Les aventures de Tintin, reporter en Orient*. Deze in zwart-wit getekende strip vormt de oerversie van het album *Les cigares des Faraon* dat twee jaar later zou verschijnen. In dit verhaal (in Nederland verschenen onder de titel *De sigaren van de Farao*) raakt Tintin (Kuifje) tijdens zijn speurtocht naar smokkelpraktijken onder meer opgesloten in een oud Egyptisch graf. Bij het tekenen van dit graf en de daarin opgestelde voorwerpen heeft Hergé zich, net als veel andere kunstenaars in die tijd, laten inspireren door de vondsten uit het graf van Toetanchamon. In 1932 was een deel van deze, door Howard Carter ruim tien jaar daarvoor opgegraven schat, voor het eerst in Europa te zien geweest. Hergé heeft ongetwijfeld de platen en foto's gezien, waarmee alle kranten en tijdschriften in die tijd bol stonden. Het is overigens niet bekend of hij zelf naar Londen is gereisd om de tentoonstelling te bekijken. Behalve door de voorwerpen uit het grafvan Toetanchamon heeft Hergé zich ook laten inspireren door wat hij in Brussel in het Koninklijk museum aan Egyptische voorwerpen had gezien. Hij haalde daar overigens vaker zijn voorbeelden vandaan. Het oude Zuidamerikaanse standbeeld dat zo'n belangrijke rol speelt in het verhaal *Het gebroken oor* is een regelrechte kopie van een beeld uit dit Brusselse museum.



Uit: *Het geheim van de grote pyramide* van E.P. Jacobs

De sigaren van de Farao is in alle opzichten een zeer bijzonder album, niet alleen omdat het het allereerste stripverhaal is waarin het oude Egypte een rol speelt, maar vooral omdat met dit verhaal een heel nieuw genre werd gecreëerd. De ‘Egypte-strip’ is na het verschijnen van *De sigaren van de Farao* niet meer weg te denken uit de wereld van het beeldverhaal. Er verschenen sindsdien honderden stripverhalen waarin de helden één of meerdere van hun avonturen in Egypte beleefden. Soms in het oude Egypte, maar

even gemakkelijk in het moderne Egypte. Maar als de helden, of in veel geringere mate de heldinnen (zoals mevrouw Pheip in het deel *De IJzeren kolonel* uit de Nero-serie van P. Slee), éénmaal in Egypte zijn beland, dan komen ze bijna automatisch in aanraking met de geest van het verleden.

In dat proces van interactie zijn er twee belangrijke elementen aan te wijzen. Allereerst zijn er de tegenspelers. Al dan niet corrupte archeologen, ronddwalende krankzinnige geleerden, meedogenloze gangsters of louche handelaren brengen de hoofdpersonen in contact met het verleden. Een tweede element, bijna altijd verbonden met het eerste, vormt de magie. Betoverde voorwerpen, magische papyri en geheimzinnige priesters leiden naar ontdekte grafkamers en onopgeloste raadsels. Soms wordt daarbij de grens tussen heden en verleden letterlijk opgeheven, zoals in het geval van Blake en Mortimer in *Het geheim van de grotepiramide* of de twee Franse helden Billet-Doux en Constant in *Schimmen van nergens*.

De drie m's

Daarmee zijn de twee belangrijkste kenmerken van de Egypte-strip al aangegeven. Allereerst is er de onwetenschappelijke, eclectische en esoterische benadering. Vorm en inhoud van de voorbeelden worden geheel van elkaar gescheiden en de eigen geschiedenis van het oude Egypte speelt vrijwel geen rol van betekenis. Zo worden beelden en teksten uit het Oude Rijk, de beginperiode van de faraonische geschiedenis, vrijelijk vermengd met elementen uit de tijd toen Griekse vorsten als farao's in Egypte heersten. Daarnaast ligt de nadruk vrijwel altijd op de fascinatie met de dood, de vaak onbegrijpelijk hiëroglifische teksten, onontdekte grafkamers en - natuurlijk - het geheim van de piramides.

Zelfs wanneer auteurs hun verhaal volledig in het oude Egypte laten spelen, zoals Dick Vlottes (de schepper van de serie *Senmut de Egyptenaar*) en Luc de Gieter (van de serie *Papyrus*) ontkomen ze niet aan dit stramien. Zij herscheppen weliswaar de wereld van piramides en farao's en hun hoofdpersonen dragen oud-Egyptische namen, maar toch gaat het ook in hun verhalen niet anders toe dan in de albums die in het heden spelen. Egypte-strips worden, of ze nu in het heden, verleden of de toekomst spelen, vrijwel altijd geregeerd door de drie M's. Magie, Mysterie en Mummie.

Die drie M's staan, op een heel ander niveau, voor de drie verschillende lagen of werelden die in de Egypte-strips voorkomen. De magie staat voor de bovenwereld, de wereld van de goden, profeten en priesters. Het mysterie speelt zich, soms zelfs letterlijk, af in de onderwereld waar schurken en helden op zoek zijn naar verborgen schatten. In duistere, vergeten tempels zijn dwazen en rechtvaardigen op jacht naar de werkelijkheid. De mummies tenslotte staan voor de tussenwereld, de wereld van de halfdoden. Gebalsemde koningen, vergulde valken en eeuwenoude talismannen gunnen de helden, meestal voor even, een blik in de tijd. Voor enkele seconden wordt het verleden, heden of de toekomst aangelicht waarna de hoofdpersonen op ruwe wijze in de alledaagse werkelijkheid, of het gesticht ontwaken.

Werkelijkheidsgetrouw

Een heel belangrijke periode in de geschiedenis van de Egypte-strip vormen de jaren vijftig. Bekende albums zoals *Het geheim van de grote piramide* van Edgar Jacobs, *De Gouden sphinx van* Jaques Martin en de *Gouden Talisman van Timoer* van Xanvier Snoeck stammen uit die tijd. Ook de eerste van een serie Sukse en Wiske strips die in Egypte spelen, ziet dan het licht (de eerste, Vlaamse versie van *Het zingende Nijlpaard* verschijnt al in 1951).

Vooral Edgar Jacobs en Jaques Martin hebben met hun ‘Egyptische’ albums een enorme invloed uitgeoefend. De realistische manier waarop zij met hun historische voorbeelden omgingen, heeft heel veel latere auteurs geïnspireerd. Marc Sleen, Luc de Gieter en Dominique He zijn hiervan de meest sprekende voorbeelden. De laatste ging in zijn tweedelige serie *De valk van Mu* zelfs zover in zijn navolging van Jacobs dat sommigen hem van plagiaat hebben beschuldigd. Dat mag misschien gelden voor de plot van het verhaal en voor de manier waarop onderdelen van graven en piramides worden weergegeven, maar zeker niet voor de eclectische manier waarop He de geschiedenis gebruikt. De toegang van het graf van Oeserkaf, waarnaar de helden op zoek zijn (Oe-

serkaf was in werkelijkheid een farao uit het oude Rijk, wiens piramide vlak bij die van Cheops op het plateau van Gizeh is gesitueerd) krijgt in de strip een voorgevel die een exacte kopie is van de rotstempel van Ramses II uit Abu Simbel. De binnenwand van de grafkamer is daarentegen een getrouwe kopie van een graf dat bij Aswan werd gevonden en dat stamt uit het Middenrijk. In de decoratie is de tempel van Dendera uit de tijd van Trajanus te herkennen. In één graf gebruikt de auteur dus gebouwen die in werkelijkheid tweeduizend jaar en evenveel kilometers uit elkaar liggen.

Jacobs en Martin zijn niet alleen precies in hun weergave van de details, maar sjoemelen ook minder dan veel van hun voorgangers en navolgers met de geschiedenis. Waar mogelijk hebben deze auteurs zich gebaseerd hebben op originele tekeningen en foto's. Zo heeft Martin de plattegronden van de zonnetempel van Abu Gorab, uit het oude Rijk goed bestudeerd. Wie zijn tekeningen legt naast de wetenschappelijke tekeningen van de archeologen en architecten die dit monument onderzochten, staat verbaasd over de gelijkenis. Alleen plaatst Martin de gehele tempel in een periode waarin het origineel vermoedelijk allang in onbruik was geraakt.

Het beste voorbeeld van het gebruik van details is te vinden bij Jacobs, en wel in de uit twee delen bestaande aflevering uit de Blake en Mortimer serie, *Het geheim van de grote piramide* (oorspronkelijke Nederlandse titels: *Het manuscript van Manetho* en *De kamer van Horus* uit respectievelijk 1954 en 1955).

Voor de weergave van het interieur van de piramide maakte de auteur gebruik van toen net gepubliceerde wetenschappelijke foto's en tekeningen. Voor andere details zoals de kleding van de hogepriester deed hij uitgebreid literatuuronderzoek. Alles werd er aan gedaan om een zo getrouw mogelijke setting te creëren. De paar scènes die in het museum in Cairo spelen laten zien hoe ver Jacobs daarbij is gegaan. De grote standbeelden staan precies op de juiste plek. De echte liefhebbers en kenners herkennen in professor Mortimer zelfs de Amerikaanse hoogleraar in de Egyptologie, Sir Mortimer Weeler.

De details waren zo natuurgetrouw dat ze, ruim dertig jaar nadat ze voor het eerst in druk verschenen, voor een enorme opschudding zorgden in de wereld van de Egyptologie en archeologie. In 1986 bezochten twee Franse architecten, Gilles Dormion en Jean Batiste Goidin, tijdens een korte vakantie de piramide van Cheops. Thuis gekomen las één van hen de avonturen van Blake en Mortimer. De twee striphelden raken in de loop van hun onderzoek verzeild in een geheim stelsel van gangen en kamers die zich in de grote piramide van Gizeh bevinden. Deze ruimtes bevinden zich volgens het verhaal achter de wand van de koninginnegang, één van de bekende ruimtes in dit bouwwerk. De twee architecten schreven de uitgever van de strip een brief waarin zij hun bewondering uitspraken over de manier waarop de tekenaars hun fantasie hadden gebruikt. Tegelijk schreven zij echter dat een dergelijke constructie in de piramide natuurlijk onzin was. Zij ontvingen een antwoord van de uitgever waarin deze hen liet weten dat bij het tekenen van het interieur van de piramide gewerkt was naar foto's en op schaal vervaardigde tekeningen. De twee architecten besloten daarop opnieuw naar Egypte af te reizen om de piramide van Cheops aan een nader onderzoek te onderwerpen. Tot hun niet geringe verbazing bleken niet alleen de tekeningen van Jacobs inderdaad zeer nauwkeurig, maar troffen ze in de koninginnegang een aantal architectonische merkwaardigheden aan die alleen maar te verklaren waren wanneer er zich inderdaad daar achter nog een andere

gang of kamer zou bevinden. Hun ontdekkingen resulteerden uiteindelijk in een door de Franse electriciteitsmaatschappij uitgevoerd onderzoek. De resultaten daarvan waren op zijn zachtst gezegd verbluffend. Men trof naast het bestaande gangenstelsel nog een aantal tot dan toe onbekende gangen en kamers aan. De piramide waarvan men dacht dat hij vrijwel massief was, bleek opeens een grote hoeveelheid lege ruimtes te bevatten. Verder onderzoek, door Japanse en Amerikaanse geleerden, heeft nog meer kamers en gangen aan het licht gebracht, alle verborgen achter soms meters dikke muren. Helaas is men er nog steeds niet in geslaagd om in een van deze ruimtes door te dringen.

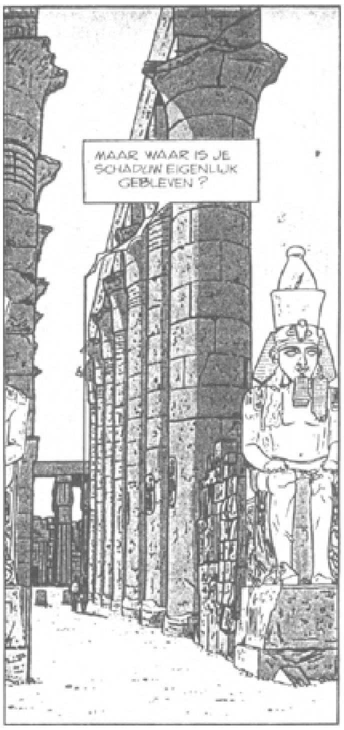
Misschien dat opgravingen in de omgeving van de piramide nieuw ligt op de zaak kunnen werpen. Daar zijn in de laatste jaren opnieuw tientallen mastaba's ontdekt en misschien dat één daarvan, net als in het stripverhaal, de toegang tot het geheime gangenstelsel bevat.

Er worden trouwens in *Het geheim van de grote piramide* nog meer zaken vermeld waarvan archeologen pas veel later hebben ontdekt dat ze waar waren. Zo spreekt professor Mortimer in deel twee van dit verhaal de volgende profetische woorden: ‘Natuurlijk, ik vergat dat Nazlett al Samman gebouwd is op de toegangsweg, die vroeger de grote piramide met de tempel verbond. Pas vorig jaar is aangetoond dat het gelijknamige dorpje inderdaad voor een deel gebouwd is op de toegangsweg die het onderste deel van de het tempelcomplex, de zogeheten daltempel, verbond met de piramide.

Parodie

Fantasie en werkelijkheid gaan in de Egypte-strips vaak hand in hand - zeker in de verschillende verhalen uit dit genre die sinds het einde van de jaren zeventig zijn verschenen. Daarin spelen sience fiction en horror steeds vaker een belangrijke rol. De beste voorbeelden daarvan vormen de twee Seth-verhalen van Hulet en Duchâ teau (*De terugkeer van Seth* uit 1983 en *Schaduwen in het zand* uit 1985). Naast traditionele onderdelen als de verborgen kamer en de valse schurk spelen hierin telepathie en parapsychologie een belangrijke rol. Maar hoewel het verhaal modern is, doet de detaillering weer erg sterk denken aan Edgar Jacobs, met als hoogtepunt de scène waarin de helden in het geheime graf beschoten worden. De rondvliegende kogels beschadigen een op tafel staande buste. Wie ook maar iets weet van de Egyptische kunst, herkent hierin, ondanks de afwijkende maat, onmiddellijk de beroemde buste van Amenhotep III uit het British Museum. Het lijkt er zelfs op alsof de auteur hier wil verklaren hoe het originele beeld aan zijn beschadiging is gekomen.

De scharlaken mummie van de Italiaanse tekenaar Sicomoro en de twee albums van Enzo Bilal, *Kermis der onsterfelijken* en *Lady in blue* markeren het begin van de, voorlopig laatste fase binnen het genre. Het zijn rauwe, huiveringwekkende verhalen waarin de magie van het oude Egypte een vleug(je) van de Japanse geweld- en sexstrips meekrijgt. Hoewel alle traditionele ingrediënten nog aanwezig zijn, lijken deze albums in geen enkel opzicht meer op de bekende voorgangers.



Uit: *De volk van Mu* van D. He

Een aparte categorie binnen het genre Egypte-strips vormen de komische strips. Ook daarin komen de bekende elementen naar voren, maar ze worden zoals dat humor betaamt overdreven. Farao's heten niet langer Toetanchamon, Oeserkaf, Pepi of op zijn minst Ramses, maar Tof-en-tip, Ramses-Shyffa of Tu-

tankoffi. Geleerden dragen namen als professor Zarcofaag en dr. Vorsman. Een godin Ubasti aanbidt een poezelige poes terwijl de priesters proberen de pop Schalulleke te mummificeren (een voorbeeld uit het Suske en Wiske-avontuur *Een poezelige poes)*. En wat te denken van Goofy als Toetanchamon?

Ook bij de komische strips blijkt soms echter dat de auteur een meer dan modale kennis heeft van het oude Egypte. In een enkel geval geeft men er zelfs blijk van het hiërogliefenschrift machtig te zijn. Het aardigste voorbeeld hiervan is te vinden in een kleine strip *De komeet* van A. Clerkx uit 1985. De in de ballonnetjes geschreven hiërogliefen op bladzijde 20 vormen samen een complete, grammaticaal correcte zin. Het is echter niet duidelijk waarom die zin, die in vertaling ‘en 's avonds drink ik bier’ luidt, aanleiding moet geven tot een homerische lachbui. Overigens vervalt de auteur een aantal plaatjes verderop in de flauwe grap wanneer hij een hele serie geslachtsdelen als hiërogliefen opvoert.

In de strip *Astrix en Cleopatra* voert de tekenaar Uderzo de parodie nog een stapje verder. Zijn inspiratiebron ligt niet langer in de oudheid zelf, maar in de twintigste-eeuwse interpretatie die de filmer Mankiewicz daaraan gaf. De gelaatstrekken van Cleopatra in deze strip vertonen zelfs grote gelijkenis met die van Elizabeth Taylor, de hoofdrolspeelster in de film.

Voor dit artikel heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de catalogus die in 1988 verscheen ter gelegenheid van de tentoonstelling ‘Egypte hertekend’.

Joost Vermeulen is Egyptoloog en journalist. Hij schrijft o.m. voor De Groene Amsterdammer.

Hiske Dibbets
De neus van Cleopatra

Toen ik negen jaar was, verbleef ik een zomer op een afgelegen boerderij in Italië, waar mijn ouders verdacht vaak tegen elkaar zeiden dat het er ‘zo heerlijk rustig’ was en waar het doodslaan van een mug zo'n beetje het dramatische hoogtepunt van de dag vormde. Mijn vakantievoorraad *De vijf op avontuur* las ik dan ook binnen een paar dagen uit en ik had me zeker doodverveeld als de Tabacchi in een naburig dorp geen Asterix en Obelix had verkocht. Van de tekst begreep ik niet veel, want die was in het Italiaans, maar naar de plaatjes kon ik eindeloos kijken.

Wat ik zo leuk vond - en nog steeds leuk vind aan strips - was het gemak waarmee de personages zich door het leven bewogen. Een zeilreis van duizenden kilometers werd binnen enkele plaatjes afgelegd en met behulp van een slokje toverdrank - had ik maar zo'n flesje - werd een heel Romeins legioen gemakkelijk verslagen. En terwijl het Italiaanse landschap langzaam verschroeide, verruilde ik mijn dorre omgeving voor de felgekleurde wereld van de strip.

Nu lees je wel eens iets over de verderfelijke invloed van televisie op kinderen, maar je hoort bijna nooit iemand over het effect van te veel strips. Asterix deed mijn fantasie in ieder geval op hol slaan op een manier die het *De wrekers* nooit is gelukt. Op een middag meende ik zelfs in een oude eik naast de boerderij, overwoekerd door maretakken, even het snoeimes van Panoramix te zien flikkeren. Ook kan ik me nog herinneren dat ik, tijdens een bezoek aan het dorp, behoorlijk teleurgesteld was dat een scheldpartij tussen twee mannen op het plein niet ontaardde in een groots gevecht, waarbij de hele bevolking op elkaar insloeg met rotte vis. Aan het eind van de vakantie bestelde ik in een restaurant, tot stomme verbazing van mijn ouders, een portie everzwijn.

Terug in Nederland bleef ik nog even stripverslaafd, want ik begon weer van voor af aan, maar ditmaal in de Nederlandse versies. *Asterix en Cleopatra* bleek nog leuker met tekst, vooral door die opsomming op de omslag van de hoeveelheid gummetjes, penselen, liters bier en schrijfmachinelinten die er versleten waren bij het maken van het album. Ik besefte daardoor ineens dat het gemak van die stripfiguren niet vanzelfsprekend het gemak van de makers was. Bij het eerste plaatje van het verhaal stond een opmerking waarover ik nog lang mijn hoofd zou breken: ‘Als de neus van Cleopatra een tikkeltje korter was geweest, zou het aanzien van de wereld nu totaal anders zijn.’ Een neus die het aanzien van de wereld had veranderd; wat moest ik daar van denken? Betekende het dat Cleopatra een uitzonderlijk mooie of een uitzonderlijk lelijke neus had? En hoe had die wereld er zonder haar lange neus dan uitgezien? Ik kwam er niet uit en liet de vragen na een poosje voor wat ze waren. Uiteindelijk verging het mijn liefde voor Asterix zoals het de meeste dingen van de vakantie vergaat; eenmaal thuis smaakte het toch minder.

Sindsdien heb ik nauwelijks meer aan de strip gedacht, tot ik een jaar geleden een verhaal schreef over een meisje met een lange neus. Het ging eigenlijk over haar obsessievoor een perfect uiterlijk en de keuze voor de neus was min of meer willekeurig, want het had net zo goed een andere onvolmaaktheid kunnen zijn; een hazelip of een spleetje tussen de tanden bijvoorbeeld. Ik was nog niet aan het verhaal begonnen of - op die vreemde manierwaarop het geheugen soms werkt - flarden tekst

uit *Asterix en Cleopatra* spookten door mijn hoofd. Ik zag opeens letterlijk de plaatjes voor me van Panoramix die verrukt naar Cleopatra kijkt en tegen haar zegt: ‘Uw neus... eh... majestueus genereus aanbod! Dank u zeer, bij Beleneus... eh... Belenos!’ Ook schoot de opmerking over Cleopatra's neus me weer te binnen. Ik vond haar nog even raadselachtig als twintig jaar geleden en vroeg me af of je zoiets tegenwoordig over de oren van prins Charles kan zeggen.

Bij wijze van bezwering heb ik toen het oude stripalbum uit de kast gehaald en nog eens goed de neus van Cleopatra bestudeerd. Waarschijnlijk is het geen toeval dat mijn personage uiteindelijk gitzwarthaar en dikke kohlranden om haar ogen kreeg. En ik begin me ook af te vragen of de keuze voor die neus wel zo willekeurig was.

Hiske Dibbets [1966] studeerde journalistiek aan Boston University. Ze was werkzaam bij VPRO-radio en schreef o.a. voor HP/De Tijd. Ze debuteerde in 1996 met de verhalenbundel Droomkeuken

Register van de vijfentwintigste jaargang nummers 228 t/m 237 - 1995-1996

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

POTOK, Chaim

DE KABBALA EN DE MODERNE LITERATUUR 235/48
zie SITTEREN, Kitty van
zie SOETENDORP, Awraham

SITTEREN, Kitty van

Potok, Chaim (en zijn kinderhoeken) 235/34

SOETENDORP, Awraham

Potok, Chaim
'De familie Slepak' *235/39*

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Kitty van Sitteren over Chaim Potok heeft geschreven - en wel in het bijzonder over de kinderboeken van Potok - en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 235 op pagina 34; vervolgens dat Chaim Potok een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 235 vind je dan op pagina 48 dat het een essay is. Bij Chaim Potok vind je verschillende verwijzingen, dus als je op zoek bent naar het artikel over de kinderboeken moet je die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzingen opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Sitteren, Kitty van), zoals je eerst bij Awraham Soetendorp moet kijken om te vinden waar en wat deze over Chaim Potok heeft geschreven. De verwijzingen geven aan dat je in BZZLLETIN 235 op pagina 39 een artikel van zijn hand over het boek *De familie Slepak* zult aantreffen. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

ABDOLAH, Kader

zie HOOGERVORST, Ingrid

AERTSEN, Henken Ella

Potok, Chaim
'De troop-leraar' *en* 'Het kanaal' *235/27*

ALPHENAAR, Carel

Schwitten, Kurt (*over zijn theaterwerk*) *229/58*

ARIAN-SCHöNFELD WICHERS, Maartje
Belcampo 234/27

BAUDELAIRE, Charles
zie KINGMA-EIJGENDAAL, Tineke

BECKETT, Samuel
zie KOSTERS, Onno

BELCAMPO
GEMENGD BERICHT 234/24
LEVENSBESCHRIJVING 234/14
zie ARIAN-SCHöNFELD WICHERS, Maartje
zie FRANSSENS, Jean Paul zie HENSEN, Emile
zie HEYMANS, J.
zie KOCKELKOREN, Petran
zie MERTENS, Anthony
zie SCHOONHOVEN, Gertjan van
zie VERBEEK, Peter-Paul

BERG, Joop van den
Over *rassendiscriminatie in Nederlands-Indië 228/43*
Soekarno, Achmed 228/10

BLOEM, Marion
DE BAAS 228/15

BLONK, Jaap
Schwitters, Kurt
'Ursonate' *229/25*

BOEF, August Hans den
Höweler, Marijke 231-232/75
Over Nederlandse fictie en Indonesië 228/65
Schwitters, Kurt (*en Doesburg, Theo van; i.s.m. Faassen, Sjoerd van*) *229/38*

BOSCH, Frits van den
AH! BUNG KARNO! 228/14

BOTTEMA, Simon
zie RADSTAKE, Jos

BOUTENS, P.C.
zie KROESBERGEN, Maaike

BRANDES, Georg
zie HARSKAMP, Jaap

BREZINA, Ottokar
HANDEN (fragment) 236-237/89
zie MERCKS, Kees

BROENS, Willem
TOCHTVELDEN - BERICHT AAN ZIJN VADER 233/78
TOCHTVELDEN-DOORVERTELSTER 229/79
TOCHTVELDEN-DUKDALF 230/79
TOCHTVELDEN - EEN VERLORENMOMENTKATER 235/80
TOCHTVELDEN-KWARTELSTRAATJE 231-232/112
TOCHTVELDEN-ROBERT WALSER 234/79
TOCHTVELDEN - VOORZETSELS 228/86
TOCHTVELDEN-ZONDER TITEL 236-237/119

BROUWERS, Jeroen
DE DAG DAT SOEKARNO STIERF 228/12

BROUWERS, Marja
Potok, Chaim
'Uitverkoren' *235/11*

BRUINSMA, Dolf
Laforgue, Jules 236-237/19

BUDDINGH', C.
zie ELSHOUT, Ron

BUDDINGH'-PRIJS
zie ELSHOUT, Ron

BUNING, Marius
Potok, Chaim 235/3
Potok, Chaim (gesprek) 235/56

COUPERUS, Louis
zie DALEN-OSKAM, Karina van

CUSTERS, Lucien
Deyssel, Lodewijk van, en Verwey, Albert (*en het symbolisme*) *236-237/57*

DADAïSME
zie SCHWITTERS, Kurt

DALEN-OSKAM, Karina van
Roman van Walewein en Couperus, Louis
'Het zwevende schaakbord' *233/35*

DEEL, Tom van
Krol, Gerrit 230/53

DEYSSEL, Lodewijk van
zie CUSTERS, Lucien

DOESBURG, Theo van
zie BOEF, August Hans den

DOUWES DEKKER, E.F.E.
zie SNOEK, Kees

DRAAISMA, Douwe
Krol, *Gerrit*
'De ziekte van Middleton' *230/29*

DUCHAMP, Marcel
zie NIJS, Pieter de

DUCIC, Jovan
zie HINRICHS, Jan Paul

DUITSTALIGE LITERATUUR
zie SCHWITTERS, Kurt

EçA DE QUEIROZ, J.M.
EEN LYRISCH DICHTER 236-237/111

EEDEN, Ed van
DE WERELD EEN SCHAAKBORD 233/65
SCHAAKTAAL 233/64

ELSHOUT, Ron
GROETEN UIT BABYLON (*over het symbolisme*) *236-237/99*
POSTE RESTANTE (*Lier, Peter van, 'Miniem gebaar' en Heyman, Erik, 'Dagmaat'*) *231-232/113*

POSTE RESTANTE 233/79
POSTE RESTANTE (Waal, Henk van der, 'De windsels van de sfinx') 235/78
VERBORGEN GEDICHTEN VAN GERRIT KROL 230/47
Over de C. Buddingh'-prijs 231-232/80
Roman van Walewein 233/27
Storm, Arie
'Hémans duik' *231-232/38*
Vroman, Leo
'Psalmen en andere gedichten' *234/75*

ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie BECKETT, Samuel

FAASSEN, Sjoerd van
zie BOEF, August Hans den

FEDDEMA, Anne
Schwitten, Kurt (*in Friesland*) *229/19*

FERRON, Louis
zie HOOGERVORST, Ingrid

FLEISCHHACKER, Louk
Krol, *Gerrit*
'*De* man achter het raam' *230/10*

FOELKEL, Frithjof
zie NEERVOORT, Hans

FRANSTALIGE LITERATUUR
zie BAUDELAIRE, Charles
zie BRANDES, Georg
zie LAFORGUE, Jules
zie MALLARMé, Stéphane
zie MAETERLINCK, Maurice

zie PéLADAN, Joséphin
zie RABELAIS, François
zie RêVE ET L'IDéE, Le
zie ROUSSEL, Raymond
zie VERHUYCK, Paul
zie VERLAINE, Paul

FRANSSENS, Jean Paul
Belcampo 234/17

GENERATIE NIX
zie NIJS, Pieter de

GIEBELS, Lambert
Opstand in het paradijs (*over Indonesië; i.s.m. Wiedien, Peter van*) *228/33*

GORTER, Herman
zie TIBBE, Lieske

GRIFFIOEN, Dewijch
DE PLAATSEN VAN DE JEUGD 231-232/92

GRONINGEN, Joris van
Krol, Gerrit
'De weg naar Sacramento' *en* 'De weg naar Tuktoyaktuk' *230/37*

HAGOORT-BINK, Joke
Witte, Arjan
'Rode zeep' *231-232/59*

HARSKAMP, Jaap
Brandes, Georg, Verlaine, Paul, en Péladan, Joséphin (*in Nederland*) *236-237/50*

HEIJDEN, A.F.Th. van der
zie KRAAMER, Josje

HENSEN, Emile
Belcampo 234/35

HERMANS, W.F.
zie KRAAMER, Josje
zie NEERVOORT, Hans

HETTIG, Frank-Alexander
Schwitters, Kurt (*over kunst, pr en reclame*) *229/53*

HEUSDEN, Alex van
Potok, Chaim
'Het boek van het licht' *235/20*

HEYMAN, Erik
zie ELSHOUT, Ron

HEYMANS, J.
DE BOEKHOUDING (*over essaybundels*) *235/72*
Belcampo 234/7
Krol, Gerrit (*gesprek, deel 1*) *230/3*
Krol, Gerrit (*gesprek, deel 2*) *230/66*
Krol, Gerrit 230/59
Vroman, Leo 234/63

HINRICHS, Jan Paul
Ducic Jovan 236-237/93

HOFFMAN, Ron
Nabokov, Vladimir
'The Luzhin Defense' *233/58*

HOOGERVORST, Ingrid
Abdolah, Kader (*gesprek*) *231-232/105*
Ferron, Louis (*gesprek*) *234/57*
Maassen, Marcel
'Blauwe damp' *231-232/54*
Sahar, Hans (*gesprek*) *231-232/64*
Uphoff, Manon
'Begeerte' *231-232/26*

HOUPPERMANS, Sjef
Roussel, Raymond 233/41

HöWELER, Marijke
zie BOEF, August Hans den

HüSGEN, Lucas
Schwitters, Kurt (*over zijn poëzie*) *229/32*

INDONESIë
zie BERG, Joop van den
zie BOEF, August Hans den
zie DOUWES DEKKER, E.F.E.
zie GIEBELS, Lambert

zie LINDEN, Liane van der
zie LOCHER-SCHOLTEN, Elsbeth
zie SER1ESE, Edy
zie SOEKARNO, Achmed

JEUGDLITERATUUR
zie SITTEREN, Kitty van

KEMPEN, Yves van
Tepper, Nanne
'De eeuwige jachtvelden' *231-232/21*

KINGMA-EIJGENDAAL, Tineke
Baudelaire, Charles en Verlaine, Paul 236-237/11

KLUKHUHN, André
zie KRAAMER, Josje

KOCKELKOREN, Petran
Belcampo 234/47

KOK, Hans
DE MELANCHOLIE DENKEN (over Gerrit Krol) 230/12

KOPLAND, Rutger
VOOR EEN BEEK (gedichten) 230/25
Krol, Gerrit (brief aan) 230/25-26

KOSTERS, Onno
Beckett, Samuel 233/50

KRAAMER, Josje
Over recensenten, uitgevers en debutanten (i.s.m. Storm, Arie) 231-232/9
QUOTE (uitgeverij Vassallucci; Geerten Meijsing; A.E.Th. van der Heijden) 228/87

QUOTE (*W.F. Hermans; Arie Storm over de Debutantenprijs*) *229/80*
QUOTE (*Harmen Lustig; André Klukhuhn*) *230/80*
QUOTE (*Propria Cures; Schreuders, Liesje, 'Aan de wilde kant'*) *231-232/116*
QUOTE (*Paul van Ostaijen; De Weekendwekdienst*) *233/80*
QUOTE (*Letterkundig Museum; Couperus Museum*) *234/80*
QUOTE (*Gekke-biografenziekte*) *236-237/120*

KROESBERGEN, Maaike
Boutens, *P.C. 236-237/64*

KROL, Gerrit
DE HANDZAME KROL (*samenstelling J. Heymans en Simen Veltman*) *230/72*
SOLIDARITEIT 230/27
zie DEEL, Tom van
zie DRAAISMA, Douwe
zie ELSHOUT, Ron
zie FLEISCHHACKER, Louk
zie GRONINGEN, Joris van
zie HEYMANS, J.
zie KOK, Hans
zie KOPLAND, Rutger
zie RUTENFRANS, Chris
zie STORM, Arie
zie VRIES, Gerard de
zie ZUIDERENT, Ad

LAFORGUE, Jules
zie BRUINSMA, Dolf

LEVY, Rachel
Potok, *Chaim 235/64*

LIER, Peter van
zie ELSHOUT, Ron

LINDEN, Liane van der
Over Indonesische agitprop (*i.s.m. Veldhuisen-Djajasoebrata, Anneke*) *228/79*

LOCHER-SCHOLTEN, Elsbeth
VERWERKING EN KOLONIAAL TRAUMA (*over Indonesië*) *228/3*

LUSTIG, Harmen

zie KRAAMER, Josje

MAASSEN, Marcel
zie HOOGERVORST, Ingrid

MAETERLINCK, Maurice
zie VERGEER, Koen

MALLARMé, Stéphane
zie ZOEST, Aart van

MEIJSING, Geerten
zie KRAAMER, Josje

MERCKS, Kees
Brezina, Ottokar 236-237/84

MERTENS, Anthony
Belcampo 234/3

MöRING, Marcel
Potok, Chaim
'Het boek van het licht' *235/62*

NABOKOV, Vladimir
zie HOFFMAN, Ron

NEDERLANDS-INDIë
zie INDONESIë

NEERVOORT, Hans
UIT DE TOON (*'Moedwil en misverstand' van W.F. Hermans*)
231-232/110
UIT DE TOON (*F. Springer*) *234/77*
UIT DE TOON (*Michele Ondei*) *236-237/118*
Foelkel, Frithjof
'Onder de pannen' *231-232/30*

NIJS, Pieter de
Duchamp, Marcel (*en het schaakspel*) *233/70*
Over debutanten en de generatie Nix 231-232/3

OEGEMA, Jan
Schwitten, Kurt 229/9

ONDEI, Michele

zie NEERVOORT, Hans

OSKAMP, Jacqueline
Schwitten, Kurt (*en de klankpoëzie*) *229/22*

OSTAIJEN, Paul van
zie KRAAMER, Josje

PALMEN, Connie
zie VERGEER, Koen

PASSCHIER, Annelies
DE REINIGING 229/63

PéLADAN, Joséphin
zie HARSKAMP, Jaap

PETERS, Arjan
Over uitgevers 231-232/19
Schippers, K. (*gesprek*) *229/70*

PLATTEAU, Pierre
zie VULLINGS, Jeroen

PORTUGESE LITERATUUR
zie EçA DE QUEIROZ, J.M.

POTOK, Chaim
DE KABBALA EN DE MODERNE LITERATUUR 235/48
Bibliografie 235/71
zie AERTSEN, Henk en Ella
zie BROUWERS, Marja
zie BUNING, Marius
zie HEUSDEN, Alex van
zie LEVY, Rachel

zie MöRING, Marcel
zie SITTEREN, Kitty van
zie SOETENDORP, Awraham
zie SOLLET, Peter

RABELAIS, François
zie SMITH, Paul J.

RADSTAKE, Jos
Bottema, Simon
'De rectrix' *231-232/49*

REGISTER BZZLLETIN
24ste jaargang (*nrs. 218 t/m 227 - 1994-1995*) *229/81*

RêVE ET L'IDéE, Le
zie WEIJ, Jan-Willem van der

ROLAND HOLST, Henriëtte
zie TIBBE, Lieske

ROLAND HOLST, Richard
zie TIBBE, Lieske

ROUSSEL, Raymond
zie HOUPPERMANS, Sjef

RUSSISCHE LITERATUUR
zie NABOKOV, Vladimir

RUTENFRANS, Chris
Krol, Gerrit
'Voor wie kwaad wil. Een bespiegeling over de doodstraf' *230/62*

SAHAR, Hans
zie HOOGERVORST, Ingrid

SCHAKEN IN DE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 233

SCHIPPERS, K.
zie PETERS, Arjan

SCHöNFELD WICHERS, Herman Pieter
zie BELCAMPO (pseudoniem)

SCHOONHOVEN, Gertjan van
Belcampo 234/37

SCHUMACHER, Peter
HEB IK JOU DOOR SOEKARNO? 228/11

SCHWITTERS, Kurt
AAN ANNA BLOEM (*Merzgedicht 1*) *229/12*
AN ANNA BLUME 229/20
IK EN MIJN DOELEN 229/3
MäRCHEN 229/21
PERHAPS STRANGE 229/19
TRAAN 27. CRITICI 229/9
UNSITTLICHES I-GEDICHT 229/24
WIR LEBEN 25 MINUTEN ZU SPäT 229/19
zie ALPHENAAR, Carel
zie BOEF, August Hans den
zie BLONK, Jaap
zie FEDDEMA, Anne
zie HETTIG, Frank-Alexander
zie HüSGEN, Lucas
zie OEGEMA, Jan
zie OSKAMP, Jacqueline

SERIESE, Edy
Over Indische Nederlanders 228/53

SERVISCHE LITERATUUR
zie DUCIC, Jovan

SITTEREN, Kitty van
Potok, Chaim (*en zijn kinderboeken*) *235/34*

SMITH, Paul J.
Rabelais, François (*het schaakballet*) *233/20*

SNOEK, Kees
Douwes Dekker, E.F.E. *228/22*

SOEKARNO, Achmed
zie BERG, Joop van den
zie BLOEM, Marion
zie BOSCH, Frits van den
zie BROUWERS, Jeroen
zie SCHUMACHER, Peter
zie SPRINGER, F.
zie UTRECHT, Elien

SOETENDORP, Awraham
Potok, Chaim
'De familie Slepak' *235/39*

SOLLET, Peter
Potok, Chaim 235/16

SPRINGER, F.
WAT VIND JE VAN SOEKARNO? 228/19
zie NEERVOORT, Hans

STORM, Arie
SCHRIJF JE OOK GEDICHTEN? 231-232/69
Krol, Gerrit 230/43
zie ELSHOUT, Ron
zie KRAAMER, Josje

SYMBOLISME
zie BZZLLETIN 236-237

TEPPER, Nanne
zie KEMPEN, Yves van

TIBBE, Lieske
Gorter, Herman en Roland Holst, Richard en Henriëtte 236-237/38

TSJECHISCHE LITERATUUR
zie BREZINA, Ottokar

UPHOFF, Manon
zie HOOGERVORST, Ingrid

UTRECHT, Elien
Soekarno, alfabetisering en onderwijs 228/13

VASSALLUCCI (uitgeverij)
zie KRAAMER, Josje

VELDHUISEN-DJAJASOEBRATA, Anneke
zie LINDEN, Liane van der

VERBEEK, Peter-Paul
Belcampo 234/43

VERGEER, Koen
Maeterlinck Maurice 236-237/31
Palmen, Connie 231-232/86

VERHUYCK, Paul
Schaken in de Franse literatuur van de Middeleeuwen 233/3

VERLAINE, Paul
zie HARSKAMP, Jaap
zie KINGMA-EIJGENDAAL, Tineke

VERWEY, Albert
zie CUSTERS, Lucien

VRIES, Gerard de
Krol, Gerrit
'Maurits en de feiten' *230/33*

VROMAN, Leo
zie ELSHOUT, Ron
zie HEYMANS, J.

VULLINGS, Jeroen
Platteau, Pierre
'School nummer l' *231-232/46*

WAAL, Henk van der
zie ELSHOUT, Ron

WALEWEIN
zie DALEN-OSKAM, Karina van
zie ELSHOUT, Ron

WEIJ, Jan-Willem van der
Le Rêve et l'Idée (*tijdschrift*) *236-237/72*

WESTGEEST, Hans
Over de schaakbordgedichten uit de 15de t/m de 17de eeuw 233/10

WIECHEN, Peter van
zie GIEBELS, Lambert

WITTE, Arjan
zie HAGOORT-BINK, Joke

ZOEST, Aart van
Mallarmé, Stéphane 236-237/3

ZUIDERENT, Ad
Krol, Gerrit 230/16

[Nummer 239]

Voorwoord

Wie het heeft over 'jeugdliteratuur', heeft het over boeken, speciaal bestemd voor kinderen. In een bijlage van Vrij Nederland van enkele maanden geleden vroeg auteur Nicolaas Matsier zich af, of er wel zoiets bestaat als een aparte literatuur, speciaal bestemd voor kinderen. Hij pleitte voor een literatuur zonder (leeftijds)grenzen.

In dit nummer wordt het werk van enkele 'jeugdboekauteurs' tegen het licht gehouden en besproken op zijn jeugd-specifieke karakter. De vraag die daarbij opgeld doet, is eenvoudig: zijn de criteria die gelden voor literatuur voor volwassenen niet ook onverkort geldig voor literatuur voor kinderen?

Speciale aandacht is er in dit nummer voor Willem Wilmink, die deze maand zestig jaar wordt. Wilminks werk wordt over het algemeen beschouwd als voornamelijk geschikt voor een jeugdig publiek en daarmee doet men, naar de mening van de redactie, de auteur zeker geen recht. Vandaar de bescheiden, maar niet minder welsprekende hommage in dit nummer.

Marjoleine de Vos
Zulke dingen leerde ik langzaam kunnen

Kinderboeken lezen is zo moeilijk niet: het gaat net als alle andere lezen. Boek open, beginnen, doorlezen, boek uit. Dat is alles. Het moeilijke komt pas achteraf, als je tenminste geen kind meer bent, want dan zou je wel eens willen weten wat je er eigenlijk van vond. Dat lijkt kinderlijk eenvoudig, maar dat is het niet. Soms wel, bijvoorbeeld als een boek heel grappig was en je hardop hebt gelachen. Hardop lachen is iets dat je niet kunt dwingen, dus dan staat wel vast dat dit boek een grappig boek was. Met huilen - toch al een zeldzaamheid, maar het gebeurt - is de zekerheid al veel minder groot. Het kan een sentimenteel boek geweest zijn, een *tearjerker* en daar ben je ingetrapt. Of het was een boek dat erg leek op kinderboeken van vroeger, zodat ook het huilen van vroeger was en niet voor het boek van nu pleit. En dan spreken we nog niet eens van de problemen die zich voordoen zonder huilen of lachen, van verveling, ergernis om clichés, overbekendheid van verhaal en psychologie, en dan steeds maar de vraag hoe erg dat is, voor een kind. Het lastige aan kinderboeken is dat de volwassene die ze leest niet de bedoelde lezer is. Want dat is een kind. Maar soms, en voor de volwassene is dat het ideale geval, speelt dat geen rol.

Het komt geregeld voor dat ik geen flauw idee meer heb van wat eigenlijk een kinderboek is. Laat staan van wat het zou moeten zijn. Moet een kinderboek dicht bij ‘de belevingswereld van het kind’ staan? Maar wat is dat dan voor belevingswereld? Skateboarden op de stoep of crossen op het landje achter het huis, bliepende computerspelletjes, drukke werkende ouders met dubbele belasting, eerste veilige seks, verslaafde buurjongens? Misschien. Er is in ieder geval veel kinderliteratuur die zich met zulk soort dingen bezighoudt, en met hoe erg het is als je gepest wordt op school, met donkere kasten op zolder, met erbij horen en verdwalen, met strafwerk of de diefstal van de nieuwe fiets. Het valt niet te ontkennen dat dat dingen zijn die in een kinderleven voorkomen. Maar dat maakt zulke boeken nog niet perse tot kinderboek. Dat zit hem in iets anders, iets dat niet helemaal te definiëren is en waar misschien algemene dingen over gezegd kunnen worden als, bijvoorbeeld, dat in een kinderboek de gevoelens eenduidiger zijn. Maar in een goed kinderboek (hier is het woord goed alweer snel binnengesmokkeld, de enige kinderboeken waar het om gaat tenslotte) valt dat wel mee. In de boeken die Rita Verschuur schreef over haar kinderjaren, om eens een voorbeeld te geven van heel goede kinderboeken, is veel gecompliceerds aan de hand, al lijkt alles zo eenvoudig en kinderlijk als maar kan. De kleine Rita moet op een of andere manier in het reine komen met haar vader, haar moeder (‘mamma’) en haar tweede moeder (‘moeder’). Daar wordt niet groot over getheoretiseerd, dat laat Verschuur voelen door bij voorbeeld een hoofdstukje als dit:

> Ik zie er nu heel anders uit dan vroeger, toen [mam]ma nog bij ons woonde. Toen had ik [...] krullen en een lint om mijn hoofd met een strik. Als het gekreukeld was streek mamma het op. Ik had linten in allerlei kleuren. Ze moesten mooi bij mijn jurkjes staan. Op alle foto's zit ik lief te lachen. Nu heb ik kort haar met een schuifspeldje erin. Ik zie aan mamma dat ze het niet mooi vindt. Ik vind het ook niet mooi. Ik zeg het tegen haar. Ze zegt

dat we die voorste lok maar weer op moeten nemen en draaien, net als vroeger. Dan lijkt het of ik wat meer haar heb en je ziet ook niet dat mijn hoofd aan die kant zo plat is.
Mamma probeert het, maar het kan niet meer. Mijn haar is veel te kort. En het is niet alleen mijn haar, ook mijn kleren vindt mamma niet mooi. Ze zegt het niet, maar ik weet het. Ik kan er niks aan doen. Ik kan er niks aan doen dat mamma elke keer als ze me ziet een beetje teleurgesteld is.

[Uit: *Mijn hersens draaien rondjes*]

Ik vind de kinderboeken van Rita Verschuur buitengewoon goed. Ik heb er, anders dan bij veel andere kinderboeken, eigenlijk niet het gevoel bij dat ze niet ook voor mij bedoeld zijn, dat ik er te volwassen voor ben - integendeel, ik vind dat alle volwassenen die die boeken niet lezen omdat het kinderboeken zijn, iets missen. Liefst zou ik die boeken vermomd als 'gewone' boeken, dus met andere titels en andere omslagen bij een andere uitgeverij op de markt gebracht zien; niet omdat ik kinderen zulke boeken niet gun, maar omdat ik het zo jammer vind voor al die andere lezers die ze nu niet onder ogen krijgen. Waarom Jona Oberski en Marga Minco wel en Rita Verschuur niet? Waar zit hem dat in, bij Verschuur, dat de lezer zich niet verkinderlijkt voelt? In het bovenstaande fragment bijvoorbeeld in de laatste twee zinnen. Die drukken, ongezegd, ook de teleurstelling van het kind uit, en haar onmacht als aankleedpop van een reserve-moeder die niet naar haar kijkt met de blik van haar eigen moeder. Er schuilt een hele wereld achter die zinnen, die gemakkelijk larmoyant of uitgesponnen kon zijn, maar die dat hier niet is. Ook een kind, veronderstel ik, kan de kracht van zulke zinnen en het verzwegen gevoel voelen.

Het is misschien geen goed criterium, maar er is ook geen beter: de beste kinderboeken zijn boeken die volwassenen ook goed vinden. Boeken waarvan een volwassen lezer niet denkt dat het tijdverspilling was om ze te lezen. En aangezien sommige gedachten-gangen te ingewikkeld zijn om in een kinderboek ten beste te geven, zit de bevrediging van een goed kinderboek bijna nog meer dan bij volwassenenliteratuur in taal en stijl - een taal en stijl die toch nooit helemaal de volwassen taal en stijl zijn. Het is een geheimzinnig, zich steeds terugtrekkend fenomeen - dit onmiskenbare, maar bijna onbenoembare verschil.

De kloof dichten

Enige tijd geleden las ik een bloemlezing met poëzie voor jongeren, laten we zeggen eerste klassen middelbare school. Een bloemlezing die bedoeld was om het gat te vullen tussen 'echte' poëzie en kindergedichten. Er was zowel uit het werk van jeugddichters als uit het werk van gewone dichters gekozen, en het idee was natuurlijk dat het verschil tussen die twee groepen in dit boek zo klein mogelijk zou zijn. Maar zo werkte het niet. Het leek wel of er in de gedichten voor kinderen een duidelijk zichtbaar merkje was aangebracht. Wat dat voor merkje was? Wat maakt een gedicht tot een kindergedicht?

Naast elkaar

Op het gras naast het tuinpad
lagen veren. Geen snavel, geen
botten, alles weg
behalve die pootjes.

Naast elkaar, nog steeds,
alsof ze het niet wisten,
nog niet konden geloven,
alsof 't wel goed zou komen
als ze maar bleven liggen.

De kat was trots maar wij
joegen haar weg van dat wit,
dat rood, van die pootjes
die nog zo graag wilden
grijpen - een tak, een hoge tak.

Dit is meteen een moeilijk geval. Een kindergedicht, daar kan vermoedelijk niet makkelijk misverstand over ontstaan. Het is van Kees Spiering uit *Thuis, in een vreemde tuin*, een bundel waarin het perspectief in veel gedichten bij een kind ligt - geen herinnerd kind, maar een tegenwoordig kind. Dat maakt de bundel als geheel onmiskenbaar een bundel voor kinderen. Er komen ouders in voor die gescheiden zijn, er wordt huiswerk gemaakt, men is verliefd en verdrietig als het uit is, er is natuur en er zijn huisdieren. Kees Spiering doet niet kinderachtig, niet olijk, niet simpel - hij is een serieuze dichter die nu eenmaal voor kinderen dicht. En dus, hoe goed en aardig hij dat ook doet, niet voor mij.

Of is dat niet waar? Hoe meer ik naar ‘Naast elkaar’ kijk, hoe minder ik zie waarom het een kindergedicht zou zijn. Zouden we in de jaren zeventig leven, toen de anekdotische poëzie hoogtij vierde, dan was het vast geen kindergedicht, maar een gedicht voor volwassenen. Misschien niet zo'n heel sterk gedicht voor

volwassenen - de zinnen zijn een beetje dom en willekeurig over de versregels verdeeld 'Geen snavel, geen/botten, alles weg', het is wat uitgesponnen (zie de tweede strofe), wellicht een tikje te slap aan het slot 'een tak, een hoge tak', maar of het daarmee voor kinderen is? Of vind ik een gedicht dat ik niet sterk genoeg zou vinden als gedicht voor volwassenen toch heel aardig en leuk als het maar voor kinderen is bedoeld? Heeft wie een kindervers leest volautomatisch zijn maatstaven wat aangepast, verzint die vanzelf een kind dat het al gauw goed vindt?

Of treedt er meteen vertekening op zodra je één gedicht uitkiest? Er zijn ook bloemlezingen - Kees Fens heeft er ooit eens een gemaakt - waarin uitsluitend volwassenen dichters zijn opgenomen, maar met een zodanige selectie dat het boek als geheel geschikt is 'voor kinderen en andere volwassenen' zoals de ondertitel van zijn 'Goedemorgen, welterusten' luidt. Daaruit is menig gedicht op te diepen dat met gemak van een kinderdichter zou kunnen zijn:

Vergeefs blaffen

Een lege ochtend, Zondag zeker.
Een hond die onzin blaft
tegen de vreemde gevels, maar niet goed
zeker niet honds genoeg, want niemand
komt het raam uit hangen,
niemand roept woedend 'Koest!'

Een grappig gedicht, een geslaagd gedicht en absoluut voor alle leeftijden. Stond het in een kinderbundel dan keek niemand er ooit meer naar om, want kinderdichters worden nog veel minder gelezen dan andere dichters, maar het staat in *Beemdgras* van Judith Herzberg, een dichteres die juist zo veel gelezen wordt vanwege haar toegankelijkheid, haar onopgesmukte taal en precies verwoorde gevoel. Misschien schrijft Judith Herzberg wel kinderpoëzie bij uitstek. Misschien dicht zij nu juist de kloof tussen de ene en de andere literatuur. Soms dan, want de ervaringen waarover ze schrijft zijn heel vaak heel weinig des kinds, die bestrijken veel te veel tijd. Dat is een duidelijk verschil tussen een kind en een volwassene, het tijdsbesef. Geen kind heeft twintig jaar geleden iets gedaan, heeft vijftien jaar met iemand geleefd en is daarna gescheiden, heeft zijn ouders oud zien worden of kent de versnelling van de tijd die maakt dat de jaren op een dag ineens voorbij beginnen te vliegen waar vroeger elke minuut een eeuw duurde. Iets van dat gebrek aan ervaring klinkt altijd door in jeugdboeken en jeugdpoëzie. Dat kleurt de toon.

Vertrouwen op wat de taal kan

Zo voorzichtig schuifelend komen we misschien toch wel wat dichter bij het goede kindergedicht dat meteen ook een goed gedicht voor volwassenen is. Ik wil wel eens een wat ruimere hypothese wagen: kinderdichters durven over het algemeen minder dan andere dichters op de taal te vertrouwen. Kinderdichters zitten meer vastgeklonken aan de anekdote, waardoor sterk anekdotische poëzie ook al snel iets kinderlijks heeft. Dat pleit noch tegen anekdotes, noch tegen anekdotische poëzie, het pleit voor de beste vertegenwoordigers van dat genre: dichters die iets vertellen waarvan de

implicaties dankzij de bewoordingen die ze ervoor gebruiken voor kinderen en volwassenen duidelijk zijn, en die met hun taal een nieuw perspectief openen voor beide soorten lezers. Zo'n dichter is Judith Herzberg vaak, maar ook Ted van Lieshout, een ‘kinderdichter’, is er zo een:

Mijn vader ging

Mijn vader ging. Niemand had gezegd dat het mocht,
dat hij kon gaan. Maar hij stapte in de auto, botste
tegen een trap van twee treedjes en kreeg een hartaanval,
of kreeg een hartaanval en botste tegen het trapje en ging.

Wij kinderen waren niet geschrokken dat hij was weggegaan.
Vaders gaan een toren bouwen of een huis. Vaders bouwen
viaducten waar het ver is. Vaders komen ooit wel weer thuis
om hun vrouw te kussen, om de opgespaarde straf uit te delen,

om het kind dat de wedstrijd van liefste kind van de week
gewonnen heeft op hun schoot te trekken. Vaders gaan dood,
dat is nu eenmaal zo. Ze vlijen zich in een kist, krijgen
een nooit gedragen pyjama aan en luisteren niet naar wat ik zeg:

Pap, ik kan een woord al schrijven! Hij kijkt me aan en ik hoor:
Is dat alles? Bouw om te beginnen maar eens een bescheiden
bruggetje, probeer het kleinste huis, begin een torentje van niks,
vind uit hoe dat moet, dan zien we wel of het al iets is.

Dit, papa, is de brug die ik heb gebouwd. Hij staat op vijf pijlers.
Zulke dingen leerde ik langzaam kunnen. Ik bouwde woord
voor woord deze toren, voegde steen voor steen dit gedicht,
schreef in twintig regels voor ons een huisje om in te wonen.

[uit: *Begin een torentje van niks*]

Dat is dus een kindergedicht. Een erg goed kindergedicht, want een dat wat durft. Het durft bijvoorbeeld in de eerste strofe het onachterhaalbare van de precieze toedracht van een dood te laten zien door de gebeurtenissen in een andere volgorde te herhalen. Het durft te zeggen ‘Vaders bouwen viaducten waar het ver is’ in plaats van ‘Vaders bouwen ver weg viaducten’ want het vertrouwt erop - terecht, denk ik - dat kinderen die verschillen ook opmerken en waarderen. Een goed kindergedicht is een gedicht dat zijn lezers voor vol aan ziet. Net als in het fragment van Rita Verschuur wordt ook in dit gedicht veel verzwegen: de wanhoop om het niet terugkomen van vader (nooit zal hij meer het liefste kind van de week op schoot trekken), het onbegrip voor wat er gebeurd is, dat zich uit in een zin die voor een kind onmogelijk al iets kan betekenen ‘vaders gaan dood, dat is nu eenmaal zo’. Dat is natuurlijk helemaal niet zo als je een kind bent, het is vroegwijzigheid, het is volwassenen napraten om het verdriet te bezweren en hanteerbaar te maken. En tenslotte durft dit gedicht er voor uit te komen dat het een gedicht is, een bouwseltje van woorden.

Dit gedicht kan elke volwassene lezen (net als de andere gedichten van Ted van Lieshout) zonder een gevoel van verspilde tijd te krijgen, want het is een gedicht dat, als elk goed gedicht, de wereld nieuw maakt. Het is bovendien, door de duidelijke anekdote, door niet te ver weg te dwalen van de zogenaamde kinderlijke belevingswereld, door de eenvoud van de woordkeus, een gedicht voor kinderen.

Moet dus de conclusie zijn dat het verschil tussen een goed kindergedicht en een gewoon goed gedicht eruit bestaat dat je van dat verschil zo min mogelijk merkt? Ik geloof het wel. Dat vraagt van kinderdichters veel moed en veel vertrouwen op wat de taal kan. Misschien leren zij dat, net als Van Lieshout, langzaam kunnen.

Marjoleine de Vos (1957) is redacteur van NRC Handelsblad en schrijft over literatuur voor volwassenen en kinderen.

Willem Wilmink
Gedichten

Brugge

Hoe kan het zijn dat een angstig verleden
met bijgeloof, armoede, ziekte en strijd,
ons heeft voorzien van vredige steden,
die zijn geschapen voor eens en altijd?

Een van de mooiste waar iemand kan komen,
werd al meteen bij het bouwen beroemd,
werd met zijn torentjes tussen de bomen
spoedig al 'Brugge die Schone' genoemd.

Ik liep daar als kind met mijn vader te dwalen
totdat hij zich voor een cafétje bevond
en tegen me zei: 'Kom me hier straks maar halen
en loop nog maar eerst in je eentje wat rond.'

Ik liep in mijn eentje door Brugge die Schone,
ik dwaalde, maar raakte de weg er niet kwijt.
Ik dacht bij mezelf: Ik zou hier willen wonen,
met een wafel met slagroom bij ieder ontbijt.

En later kon ik mijn geliefde vertellen
over de wonderen van deze stad:
hier schilderde Memlinc. hier dichtte Gezelle
en wij gaan hier vrijen, mijn meisje, mijn schat.

Ik liep met mijn dochter door Brugge te dwalen
totdat ik mijn vaders cafétje daar vond
en tegen haar zei: 'Kom me hier straks maar halen
en loop nog maar eerst in je eentje wat rond.'

Marie-Louise

Op een schuit zit ze uit te kijken
met haar vriend over het IJ
en daar vliegen vogels over,
schepen varen kalm voorbij.
Alles wat een junk verkeerd doet,
heeft ook zij al wel gedaan,
het draaiboek van de drugsgebruiker
heeft ze lijdzaam ondergaan:
Marie-Louise.

Moeder heeft er zon verdriet van,
vader vindt het zo unfair,
daarom was ze thuisgekomen,
bij 't vertrouwde meubilair:
't was of die gepolitoerde
stoelen, tafels, glazenkast
nooit meer te verplaatsen waren.
Alles, alles staat hier vast,
Marie-Louise.

Daarom 't magere gezichtje
nog maar weer eens opgemaakt
en wat goede raad gekregen
en weer aan de dool geraakt.
In de binnenstad gekomen
gaf ze een agent een hand,
trots en blij, ze was opeens de
braafste junk van Nederland:
Marie-Louise.

Als ze maar eens af kon kicken.
vrijwillig of desnoods verplicht,
o, dan kwam ze uit het duister
en dan zag ze... nóg geen licht.
Misschien staat een club van Jezus
of een sekte haar eens bij,
dan is 't uit met de verslaving
en begint de slavernij
Marie-Louise.

Wat zou er nog kunnen komen
dat haar uit die doolhof haalt
waar nou net het allermooiste,
allerteerste in verdwaalt?
Marie-Louise.

Een kleinigheid

Wilfred Owen, *Futility* (‘Move him into the sun -’)

Draag hem het zonlicht in,
dat hem zachtjes heeft aangeraakt,
thuis, om te werken op het land
en hem ook wakker heeft gemaakt
in Frankrijk, tot het sneeuwen kwam
Als iets hem wakker maken kan,

weet de zon daar wel van.
Wat zaadjes bloeien doet
en alles in beweging bracht,
geeft dat een lichaam, zo volmaakt,
en warm nog, dan geen nieuwe kracht?
Die dwaze zon, die 't leven schiep;
die onbekommerd wakker riep
wat zonder wanhoop sliep.

Tijd genoeg

Ik bezweer u, gij dochteren van Jeruzalem! die bij de reeën of
bij de hinden des velds zijt, dat gij de liefde niet opwekt,
noch wakker maakt, totdat het haar luste*! (Hooglied 3:5*)

Mijn lief, als alles deze nacht
zich afspeelt volgens plan,
dan gaan we met elkaar naar bed,
dan komt het er dus van.

Nu kijkje in mijn woning rond,
waar je toch vaker bent,
alsof je kast en raam en stoel
voor het allereerst verkent.

Je vraagt je af hoe het zal zijn
als alles is gedaan:
zijn wij dan dichter bij elkaar
of ver uiteengegaan?

Met films en boeken over sex
worden we doodgegooid,
maar wat sex voor de liefde doet,
daarover hoor je nooit.

Soms is het grote avontuur
zo wonderbaarlijk goed
en andere keren maakt het weer
dat je iemand nooit meer groet.

Mischien is dit het juiste uur,
mischien is het te vroeg.
We zien het wel, mijn lieveling:
we hebben tijd genoeg.

Mijn lief, als alles deze nacht
zich afspeelt volgens plan,
dan gaan we met elkaar naar bed,
dan komt het er dus van.

‘Tijd genoeg’ is een van Wilminks elf gedichten geïnspireerd op het Hooglied. Tezamen met enkele andere gedichten -waaronder een dubbelgedicht bij een fragment van Herman Gorter -verschijnen ze op 22 november 1996 onder de titel *Een eigen Hooglied in* boekvorm bij De Oare útjouwerij te Enschede.

Herman de Coninck
Een middeleeuws gevoel voor originaliteit
Over *Ernstig genoeg* van Willem Wilmink

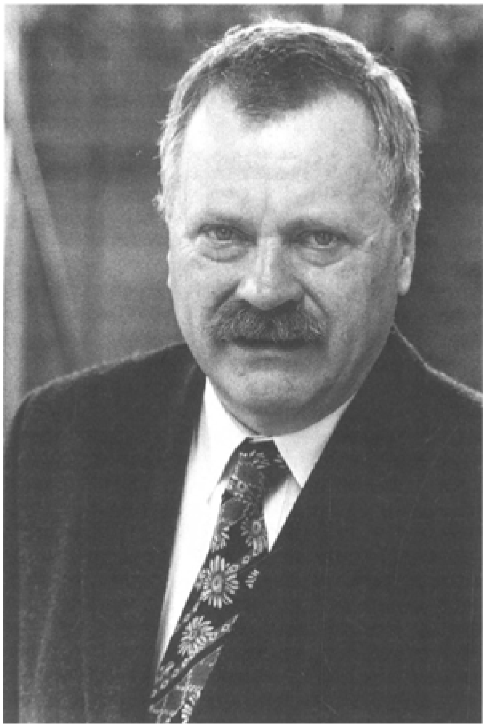
Lang geleden was er in de Tour de France een prijs voor de elegantste renner. Hij heeft maar enkele jaren bestaan. Eigenlijk had Jacques Anquetil hem elk jaar moeten winnen, maar dat kon moeilijk want die won al teveel andere prijzen. Dus werd de prijs algauw weer afgeschaft. Ik moet daaraan denken, schrijvend over Willem Wilmink. Voor hem zou er in de literatuur misschien een even gekke prijs bedacht moeten worden: de prijs voor de sympathiekste dichter. Het ziet er immers niet naar uit dat hij, behalve die voor kinder- en jeugdliteratuur, veel andere prijzen zal winnen. En toch zou hij er een moeten hebben.

Hij zal niet veel andere prijzen winnen om verschillende redenen: om dezelfde reden waarom Godfried Bomans nooit een prijs heeft gewonnen, bijvoorbeeld: beetje te populair. Daar wordt al snel onder verstaan: te onserieus. Of omdat Wilmink tussen twee stoelen zit: hij schrijft voor volwassenen en kinderen en weigert daar een scheiding tussen te maken. Of tussen twee andere stoelen: hij schrijft ernstig en cabarettesk en weigert daar een scheiding tussen te maken. Of tussen nog twee andere stoelen: hij vertaalt zowel oud-Chinese poëzie als dat hij uit eigen naam een berijmde kritiek op punt stelt, dat alles in de mening dat dat allemaal, oud en nieuw, vreemd en eigen, maar poëzie moet wezen. Waar hij gelijk in heeft - maar intussen zit hij eigenlijk al tussen zes stoelen. Misschien maakt Wilmink ook wel wat al te gretige dikke verzamelbundels van al wat hij maar van zichzelf verzameld krijgt. Misschien is hij soms een beetje bijna onnozel, als hij zich bijvoorbeeld naar aanleiding van het feit dat je voor sommige flessen statiegeld krijgt en voor andere niet, afvraagt of er ook een flessenhemel zou zijn. Blijkbaar een kindergedicht, maar zelfs kinderen vinden dit nogal melig, vrees ik. Zijn antropomorfisme is soms een beetje flauw: een vulkaan wordt toegesproken met de vraag hoe hij het allemaal zo lang kan opkroppen. Hij moraliseert niet altijd even vinnig, een enkele keer is het slechte Hieronymus van Alphen (‘Geduld hebben, Jantje’). En ik heb al betere woordspelingen gelezen dan de uitspraak van een walrus: ‘In Rusland ben ik nooit geweest, / toch noemt men mij een Rus’.

Toch zou Wilmink ooit een prijs moeten hebben, al was het maar om een van de bovenstaande redenen. Omdát hij een beetje te populair is, bijvoorbeeld: hij is een buitengewoon goed enthousiasmeerder, kan brede bevolkingslagen warm maken voor zowel zijn eigen poëzie als voor die van Hendrik de Vries als voor die van de oud-Chinezen. De algehele Nederlandse poëzie zou dankbaar moeten zijn dat er af en toe een collega opstaat, bereid tot populariteit, en bereid om die voor het goede doel aan te wenden, niet alleen voor zichzelf. Maar vooral zou Wilmink ooit een prijs moeten krijgen, die van de sympathiekste dichter dan maar, omdat hij dingen aandurft die in de roddelbewuste Nederlandse poëzie niemand anders nog durft. In Vlaamse stadjes en dorpen was vroeger de term ‘menselijk opzicht’ een begrip. Menselijk opzicht was de vrees voor wat de buren van achter hun gordijntjes wel zouden denken. Toen mijn moeder al lang wist dat ik nergens meer in geloofde, vroeg ze me toch nog naar de mis te blijven gaan, want wat zouden de buren wel denken. Menselijk opzicht was een eigenlijk erg ingrijpende vorm van zelfcensuur,

die maakte dat zo'n dorp aan één veldwachter genoeg had. De Nederlandse poëzie wordt geregeerd door een gelijksoortig menselijk opzicht, dat maakt dat je aan twee, drie poëziecritici genoeg hebt. En Willem Wilmink verdient een prijs, omdat hij zich daar niks van aantrekt. Hij beoefent in zijn eentje een aantal poëziegenres die niemand nog aandurft. Hij beoefent een soort van op rijm gezette wetenschap zoals Jacob van Maerlant destijds (in ‘In de steigers’ bijvoorbeeld: een gedicht over onze lichaamscellen die zich voortdurend vernieuwen, zodat we vandaag geen enkele cel meer over hebben van toen we geboren werden); hij durft nog een ‘poëti-

sche vraag' aan, in de trant van 'Waarom zijn de mensen zo moe?'; hij kent de troost van het toch maar uitspreken van waarheden die iedereen kent, dat we doodgaan bijvoorbeeld; de troost ook van het gewoon benoemen van dingen; de troost van een homerisch adjectief er bij. Enkele van die eigenschappen komen bij elkaar in een gedicht uit de bundel *Javastraat*, ongetwijfeld zijn beste bundel, dat een Engelse woonwijk in Enschede beschrijft:



(foto: Herman Nijhoff)

De spinners, wevers, sterkers leefden hier
niet zeer uitbundig, maar wel met plezier.

De mensen waren met elkaar begaan
en er werd nooit een deur op slot gedaan.

Het Pathmos met zijn vriendelijk gelaat.
De poortomgeven Bataviastraat.

Maar hij durft ook schaamteloos een mop te annexeren, eveneens in de bundel *Javastraat:*

Kiel had een afdakswoning: 't groot gezin
sliep in één kamer, 't paard sliep bij hen in,
en als men vroeg: 'gaat dat niet stinken, dan?'
antwoordde Kiel: 'doar went 't peerd wal an.'

Hij zal een prachtig smartlap-effect nooit uit de weg gaan, het voorbeeld komt alweer uit *Javastraat:*

Een NSB-vrouw, ieder keek haar na,
postte vaak brieven voor Kamp Erica,
en altijd als ze een brief de bus in deed,

riep haar zoontje ‘dag, pappie’ door de spleet.

Bovendien weet Wilmink wat raadseltjes zijn en spookdromen en liedjes. Dingen die al bijna van zichzelf poëzie zijn. (Elk beeld is in zekere zin een soort raadsel.) In sommige van zijn liedjes is er geen grens meer tussen het eigen gedicht en allemanspoëzie. Ik heb het idee dat ik hiermee heel dicht bij Wilminks essentie kom. Hij heeft er geen. Of positiever: hij schrijft vanuit een allemansziel Lezend in de verzamelbundel *Ernstig genoeg*, waar eigenlijk dit hele stuk op gebaseerd is - er een beetje gauw van uitgaand dat Wilminks vroegere gedichten, voor driekwart bijdragen aan de *Seniorenshow* en de *Stratemaker-op-zee-show*, voldoende bekend zijn - heb ik af en toe in de marge namen van andere dichters genoteerd waar Wilmink mij aan deed denken. Als ik ze op een rijtje zet, kijk ik er wel van op. Voor wie het wil nakijken, zet ik er de pagina bij: aan Annie M.G. Schmidt natuurlijk (wie een gedicht schrijft over ‘De hond van *hier waak ik*’ ontkomt niet aan de vergelijking met *het schaap Veronica*, het kan Wilmink niks schelen dat die vergelijking in zijn nadeel uitvalt); aan Hendrik de Vries (p. 22, 59, 194);

aan Dèr Mouw (p. 100); aan Jan Kuijper (p. 103); aan Hans Memlinc en de Middeleeuwen (p. 131); aan Bomans (p. 136, een knettergek gedicht over de Elfstedentocht); en, zoals gezegd, aan Jacob van Maerlant (p. 24). Wilmink maakt er probleemloos overal Wilmink van. Of hij is ze probleemloos allemaal zelf.

Toch klinkt dit waarschijnlijk te negatief, terwijl ik er iets positiefs mee wil zeggen. Wilmink heeft zo'n al-lemansziel in zo'n brede allemans-zeemansborst waarmee hij de zeven zeeën van de poëzie heeft bevaren, en ook weer is thuisgekomen. Van daaruit beoefent hij de allergemeenste expressie van de allergemeenste emotie. Hij heeft een middeleeuws gevoel voor originaliteit: originaliteit bestaat niet. (Het rare is dat originaliteit ook voor postmodernisten niet bestaat, en dat die toch niet meteen de poëzie van Wilmink zullen gaan bejubelen.)

Toch is Wilmink, zelfs in zijn imitaties of hommages, helemaal Wilmink, hoe moet ik dat gaan uitleggen. Hij is een robuust soort iedereen, misschien is dat juist een verademing tussen ikker-dan-ik-zijnde pro-beerders. Je houdt op den duur niet zoveel meer over, met die ikkerigheid. Wilmink, die daar weinig hinder van heeft, is op z'n minst genereus. Het lijden is een algemeen lijden. Melancholie is algemene melancholie. Juist de ikloosheid van zijn poëzie, is troostend. Zijn leed is niet zo specifiek dat ik er geen deel aan kan hebben, maar juist zo algemeen dat ik het bijna weldadig vind: het sluit mij niet uit. De katharsis van Aristoteles: ik maak andermans leed mee, en Aristoteles maakt daar wereldleed van. Dat lucht op, in plaats van pijn voel ik een soort serene solidariteit. Wiulmink is goed in het allemansgevoel.

En toch is hij eigener dan ik tot nog toe heb gesuggeerd. Het gedicht waarbij ik tussen haakjes Jan Kuijper had genoteerd, denkend aan diens *Tomben*, is een hommage aan Gerrit Achterberg. Ik dacht aan Kuijper vanwege de opbouw. Het begint met een regel van Achterberg en werkt toe naar een slotregel van hem. Daartussenin is het anekdotischer dan Kuijper. Eerste kwatrijn:

> ‘Diep in zijn bril wemelt het, of hij huilt’;
> zo'n zin, waarin zich een heel boek verschuilt
> zo neer te zetten, quasi zonder erg,
> dat kon alleen maar Gerrit Achterberg.

Dat kan Wilmink dus ook, vooral rijmen met zo'n gemak dat het allemaal wel spreektaal lijkt. Het is poëzie zonder dat je er erg in hebt. Maar hij kan net zo goed een beklemmende gedachte opschrijven in de wetenschap dat je daar in godsnaam verder niks meer mee moet doen, het enige wat je kunt doen is het zo laten. Wilmink heeft veel geleerd, maar nog meer afgeleerd. Zo schrijft hij over ‘De pastoor van het plaatsje B.’, een gedicht dat nauwelijks de pretentie heeft een gedicht te zijn. Hij vergeet van pure emotie ook te rijmen. En toch moet hij van te voren geweten hebben dat dit de enig mogelijke vorm was voor dit gedicht: deze hulpeloosheid, dit alleen nog maar kunnen noteren:

> De pastoor van het plaatsje B.
> als je die zou vragen
> zegt u eens eerlijk
> hoeveel drinkt u eigenlijk,
> zou zijn antwoord zijn:
> lang niet genoeg.
>
> Toen hij onderduikers hielp

besefte hij nog niet
dat Auschwitz en Bergen-Belsen
door God en geallieerden
oogluikend werden toegelaten.

Dag na dag is het langer geleden,
dag na dag komt het dichterbij.

Dag na dag na dag
looft hij de Heer,
want dat is het enige vak
waar hij voor heeft geleerd.

Ik wil nog graag één gedicht in z'n geheel citeren, een waarbij ik 'Dèr Mouw' genoteerd had. Omdat die ook zo hooggegrepen en platvloers tegelijk kon zijn. Maar het realisme is helemaal dat van Wilmink. De wetenschap dat het detail meer vertelt over het geheel dan omgekeerd, is van hen beiden. Het komt alweer uit de bundel *Javastraat. Deze* zou weer eens als aparte uitgave herdrukt moeten worden, dan zou een aantal critici tot zwijgen gebracht worden, dan wel tot spreken.

Ik ging van Enschedé naar Enschede,
want waar bleef toch dat streepje op de e?
Waar bleef Marinus, die zo dikwijls zei
dat zijn broer Manus gekker was dan hij?
En waar bleef Manus? Ooit werd mij verteld
dat hij niet gek was, maar een oorlogsheld,
daar hij, verroest van fiets en mank van been,
dwars door zijn strakke *Und wir fahren* heen
vol hartstocht zong: 'Leve de Willemien!'

Waar bleef Eerappel Jan met Siepel Trien?
Waar bleef Liemburg, die met de venterskreet
'è-è' zijn fruit en verse groenten sleet,
in de oorlog met een kaart onder zijn jas
waar Duitslands terugtocht op te lezen was?

Met de muziek mee, met Kiels orgel mee,
net als dat kleine streepje op de e.

Herman de Coninck (1944) is dichter, poëziecriticus en bovendien hoofdredacteur van het Nieuw Wereldtijdschrift. Zijn jongste gedichtenbundel heet Schoolslag *(1994) en zijn recentste essaybundel* De vliegende keeper *(1995). Onlangs publiceerde hijerhalen: De cowboybroeklena (1996).*

J. Heymans
Een schaap in de Javastraat
Op bezoek bij Willem Wilmink

Wilmink bij zijn oude school (foto: Herman Nijhoff)

Op 25 oktober 1996 hoopt Willem Wilmink zijn zestigste verjaardag te vieren. Alleen de omzichtige formulering van deze tijding geeft al aan dat de Enschedese dichter en liedjesschrijver als een berg tegen zijn verjaardag opziet. 'Ach, daar komen maar een hoop feestelijkheden van', verzucht hij. Het is maandagavond, begin september, en we zitten op zijn werkkamer met uitzicht op de Javastraat. In deze zelfde straat is Wilmink ook geboren, iets verderop, bijna zestig jaar geleden. Schuin tegenover zijn gerenoveerde arbeidershuisje dat hij ruim vijf jaar geleden met zijn tweede vrouw Wobke betrok, doemt de voormalige Javaschool op, vereeuwigd in het met de Louis Davidsprijs 1976 bekroonde liedje *De oude school* Voor de garage tegenover het huisje staat een gehelmde jongeman gedurig de gashendel van zijn motor uit te proberen. 'Dat is Hennie.' Wilmink besluit, ondanks de zachte weldaad van de nazomeravond, het raam dicht te doen. We drinken koffie. Wilmink steekt een sigaret op en ik hap in een merg-pijpje. De schrijver zit achter zijn hoge, antieke bureau. En ik zit daarnaast. Eindelijk rijdt Hennie met

zijn motor weg, in de richting van Wilminks geboortehuis. We hebben besloten om nu maar eens niet ernstig te praten over de interpretatie van zijn teksten, noch over zijn liefde voor de Javastraat, de Middeleeuwen en het Twents, maar over allerlei andere belangrijke zaken des levens. Kortom, een iets luchtiger gesprek dan gebruikelijk. Bij wijze van uitzondering. Ter gelegenheid van Wilminks naderende verjaring. 'Weet je waarom ik ook zo tegen dat feest opzie?' vraagt de besnorde dichter. 'Omdat Martinus Nijhoff en ook Herman Heijermans voor hun zestigste al dood waren. Bij Heijermans' begrafenis waren duizenden belangstellenden, maar bij zijn leven was hij nooit erkend, terwijl hij als schrijver, wat mij betreft, nog steeds navoelbaar is. En Nijhoff had zijn verzameld werk al onder handen. Zijn laatste werk was *Spoon River Anthology* van Edgar Lee Masters, een vertaling van twaalf teksten voor een voordrachtprogramma van zijn vrouw Georgette Hagedoorn. Dit vind ik allemaal een beetje beangstigend van zestig worden, ook al omdat ik vorig jaar een licht herseninfarct heb gehad. Daar komt nog bij dat ik het gevoel heb dat ik voorlopig ben uitgeschreven. Ik hoef niet meer zo nodig. Sinds *Een eigen Hooglied*, een reeks gedichten geïnspireerd op fragmenten uit dat Bijbelboek en misschien wel de beste bundel die ik ooit schreef, heb ik geen nieuwe gedichten meer gemaakt, wel een paar autobiografische verhalen, maar ja... daarvan weet je nooit precies wanneer ze af zijn. Dat vind ik altijd de moeilijkheid van proza en opstel. En steeds als ik dat na een paar jaar dan weer eens inkijk, denk ik: het had best wel korter gekund. Het blijft onaf.'

Pedagogische herinneringen

Dat hij na een omzwerving van meer dan dertig jaar uiteindelijk op deze rustieke plek zou neerstrijken, nota bene in dezelfde straat waar hij werd geboren en als kind had gespeeld, kon Wilmink natuurlijk ook niet vermoeden, toen hij in 1954 de textielstad Enschede achter zich liet om in Amsterdam te gaan studeren. Nederlandse taal- en letterkunde. En daarnaast ook nog een beetje geschiedenis. Twee liefdes die hij van jongsaf koesterde. Niet alleen had hij altijd al een grote belangstelling gehad voor kerken en de Middeleeuwen, maar ook had hij in 1949 de poëzie van Herman Gorter ontdekt. In het ouderlijk huis van Wilmink stonden twee gedichtenbundels in de kast: de *Verzamelde gedichten* van Jan Campert en de *Mei*, 'dat rode boek van Gorter' waarvan hij precies een eeuw na verschijning een jubileumeditie bezorgde. Wilmink: 'In tegenstelling tot wat veel mensen denken, heeft een studie Nederlands niet zoveel met het schrijversvak te maken. Wat je daar leert, is bij voorbeeld de geschiedenis van de Nederlandse taal. Die vind ik prachtig en daar hoort een literatuur bij. Vooral van de mediaevisten heb ik tijdens mijn studie veel geleerd. Dat zijn ware ambachtslieden. Bijna de detectives van het oude Nederlands. Alleen aan de hand van hun aanwijzingen kun je de middeleeuwse lyriek begrijpen. Ik zal een voorbeeld geven. Laatst zag ik op de televisie een voetbalwedstrijd van twintig jaar geleden. Een kerel speelde achteloos van een meter of dertig op de keeper terug. En die pakte de bal op, dus ik dacht: overtreding! Maar ja, die actie was toen nog niet verboden. Dat ben je al zo snel vergeten. De filologie doet eigenlijk hetzelfde. Ik heb *De burggravin van Vergi* vertaald, een roman over overspel, maar dat werd in hoofse kringen getolereerd.'

Na zijn studie Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam waarin Wilmink zich, naar eigen zeggen, hoofdzakelijk als een zesjestalent manifesteerde, heeft hij een jaar het leraarschap proberen uit te oefenen, maar dat was geen groot succes. Hij was er in zijn studie op geen enkele manier op voorbereid en dat vindt hij achteraf eigenlijk 'een schandelijke zaak'. Hoe moeilijk Wilmink het op het Vossius-gymnasium ook heeft gehad, hij heeft er in ieder geval een prachtig stuk voor Tirade over geschreven: 'Pedagogische herinneringen'. Een passage daaruit, die veel over Wilmink zegt:

> In het tweede trimester brak de wanorde door. Het was nog volop winter, en de kinderen brachten God weet hoe de hele atmosfeer van dat seizoen mee de klas in. Op zo'n uur dat mijn woedende kreten de horde, die tot enige duizenden scheen te zijn aangegroeid, nog maar nauwelijks overstemden, kwam de alom gevreesde Van Dale binnen. Alles verstomde. Er zat een jongetje in de voorste bank dat naar de illustere naam Jacques Bloem

> luisterde. Het ventje stond zo vreemd in de wereld, dat de hele rotzooi langs hem heen was gegaan: hij was gewoon aan het werk gebleven. 'Wat voer jij daar uit!' riep Van Dale hem toe. 'Wat verbeeld jij je wel, snotneus.' Sjakie begon te sidderen, en het viel me nog mee dat hij niet in de houding sprong. En terwijl Van Dale voortging met het in de pan hakken van het slachtoffer dat hij zo volstrekt willekeurig uit de meute gepikt had, was ik nog banger dan dat jong, en ik voelde me verder van de pedagogie verwijderd dan ooit.

Paarse september

Niet veel later kwam Wilmink weer op de Universiteit van Amsterdam terecht, maar nu als wetenschappelijk medewerker bij de vakgroep taalkunde. 'Tsja, en toen kwam Noam Chomsky al snel met z'n transformationeel-generatieve grammatica op de proppen', zegt Wilmink alsof hij een vies woord uitspreekt, 'en daar bleek ik veel te stom voor. Uiteindelijk gaf ik alleen nog maar les aan eerstejaars studenten. Met hen ging ik een beetje door Amsterdam wandelen en bij voorbeeld kijken naar de hoek Prinsengracht-Reestraat waar Rosa Overbeek drie kussen gaf aan *Kees de Jongen*. Dankzij Enno Endt, vader van de perschef van Ajax, kwam ik tenslotte bij de afdeling Moderne letterkunde terecht, maar daar brak weldra de democratisering uit. De studenten wilden zelf uitmaken waar ze les in kregen. Op hun verzoek heb ik veel aan kinderliteratuur gedaan. Ook met de feministen kon ik in het begin nog wel opschieten, maar op een gegeven moment kwam ik erachter dat het die meiden van de Paarse September alleen maar te doen was om die studie kapot te maken. Die wilden geen manlijke schrijvers meer op hun literatuurlijst zetten. Dat waren feministen zoals ze nu helemaal niet meer bestaan.' Wilmink ziet achteraf best in dat hij als docent misschien niet optimaal functioneerde, maar veel van zijn oud-studenten spreken vol lof over hem. Tot deze groep behoren onder meer Adriaan van Dis, Hans Dorrestijn, Theodor Holman, Freek de Jonge, Vic van de Reij t en Henk Spaan. Wilmink: 'Tegenover hen functioneerde ik wel. In mijn lessen over de moderne letterkunde ging het altijd om de emotie. De moderne literatuurwetenschap vind ik eigenlijk een soort *contradictio in terminis*. Wetenschap is iets waarin je doende bent met theorieën. Daartoe moet je allerlei begrippen ijken, maar dat lukt domweg niet in de literatuurtheorie. Dit heeft Karel van het Reve destijds prachtig gedemonstreerd in zijn Huizinga-lezing. De literatuurwetenschap houdt zich ook helemaal niet bezig met wat er op straat gebeurt. Je kunt in een literatuurboek lezen dat het heffingsvers waarbij het alleen maar om de klemtonen gaat, typisch middeleeuws is. Na de Middeleeuwen zou het niet meer voorkomen, maar het functioneert nog altijd. Die schrijvers van dat literatuurboek hebben gewoon nooit op straat naar de meisjes bij het touwtje-springen geluisterd.' Ook aan *close reading* heeft Wilmink een broertje dood: 'Ik heb het altijd onzin gevonden om een gedicht als een cryptogram te benaderen. Je zocht je voor een tentamen *close reading* ook altijd rot naar een gedicht waarop de studenten een paar uur konden puzzelen. Maar het mocht ook weer niet te moeilijk zijn, want je moest het zelf ook nog een beetje

kunnen begrijpen. Dat werd dan altijd iets van A. Roland Holst of zo. Ik had die studenten liever iets anders voorgelegd, bij voorbeeld: “Slaap kindje slaap / Daarbuiten loopt een schaap”. Dat zong mijn vader vroeger altijd voor mij. En dan dacht ik: goh, wat wonderlijk, een schaap in de Javastraat. Overdag zag ik daar nooit zo'n beest lopen. Dit soort poëzie kwam bij de *close reading* nooit ter sprake.’

Het einde van Wilminks wetenschappelijke loopbaan aan de Universiteit van Amsterdam kwam toch nog betrekkelijk onverwachts. Hij had een geheel nummer van de *Spektator*, een letterkundig tijdschrift dat hij mede had opgericht, over kinderliteratuur voorbereid, maar dat werd geweigerd door de redactie. Het was allemaal niet wetenschappelijk genoeg. ‘Er heerste al een stemming tegen mij’, vertelt Wilmink, ‘en toen werd mij ook nog gezegd dat ik bij vergaderingen nooit zat op te letten, terwijl ik die bijeenkomsten riant vervelend vond. Op een goede dag heb ik tijdens zo'n vergadering gezegd: Ik ga weg. En toen reageerde er niemand. Nou aju dan maar. Behalve met Enno Endt en Tom van Deel heb ik sindsdien nooit gesproken met iemand van het Instituut voor Neerlandistiek.’ De pure poezieliefhebber die in de loop van de jaren als letterkundig wetenschapper zo getergd was, ging ‘het amusement’ in. Leven van zijn

pen. En dat hem dat gelukt is, is iets waar hij zelfs in kringen van de Universiteit van Amsterdam stilletjes om wordt bewonderd.

Een brokkelige geest

In tegenstelling tot zijn periode aan het Vossium-gymnasium heeft Wilmink de perikelen omtrent zijn universitaire loopbaan zeer tot verdriet van zijn redacteuren en uitgevers, zoals Vic van de Reijt, Mai Spijkers en Goaitsen van der Vliet, nooit geboekstaafd. En het is maar de vraag of het daar ooit nog 's van komt, ook al neemt Wilmink zich dat af en toe plechtig voor. Het moet tenslotte proza worden. De enige woorden die hij tot nu toe aan zijn wetenschappelijke verleden heeft gewijd, staan in het ‘Woord vooraf’ bij zijn bepaald onorthodoxe proefschrift *Het verraderlijke kind* (1988) over enkele gedichten van Hendrik de Vries. Waarom is hij op latere leeftijd alsnog gaan promoveren? Hij had die vermaledijde universitaire wereld toch al lang achter zich gelaten? ‘Ja,’ zegt Wilmink, ‘ik hoefde eigenlijk niet meer aan een proefschrift te werken, maar ik had daar toch een doorslaggevend motief voor. Mijn vader is slechts 52 geworden. Toen ik ouder dan hem dreigde te worden, kreeg ik steeds meer het idee dat ik als het ware jaren van hem afstal. Met die tijd wilde ik iets zinvols doen. Ik besloot een proefschrift over Hendrik de Vries te gaan schrijven. De eerste hoogleraar die ik met dat oogmerk benaderde, was Ton Anbeek, maar die vond mijn wat brokkelige geest niet zo geschikt voor een dissertatie. En vervolgens kwam ik in contact met Hugo Verdaasdonk en die heeft Kees Fens erbij gehaald. Maar Fens kreeg er een beetje genoeg van. Hij heeft een prachtige rede gehouden bij de uitreiking van de Theo Thijssenprijs 1988 aan mij, maar het uiteindelijke proefschrift vond hij maar niks. Je hoeft toch ook niet alles te kunnen, zei hij nog, in verband met de promotie.’

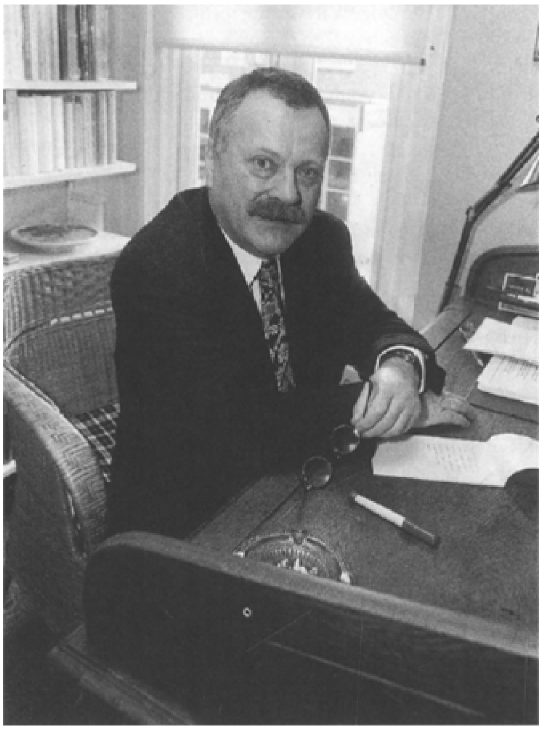
In zijn proefschrift heeft Wilmink zich niet erg om de academische mores bekommerd. Zo ontbreekt aan *Het verraderlijke kind* bijvoorbeeld het wetenschappelijke notenapparaat. Het boek moest volgens ‘de jonge doctor’ voor iedereen leesbaar zijn. Dat was immers ook in overstemming met de hoofdstelling van het proefschrift: als je sommige gedichten van De Vries met de ogen van kinderen benadert, worden ze plotseling verrassend eenvoudig. Toch verdriet het Wilmink wel een beetje dat aan zijn dissertatie nauwelijks aandacht is besteed: ‘Theodor Holman schreef er een leuk stuk in Het Parool over, maar in de academische wereld is het helemaal niet ontvangen. Ik vraag me af of die mensen daar überhaupt wel weten dat het bestaat. Het is nooit bekritiseerd, ook niet tijdens de promotie zelf. Die was, achteraf bezien, veel te vriendelijk. De mensen in de promotiecommissie hadden allemaal het idee: ach, die Wilmink heeft de titel wel verdiend; laten we maar niet te veel zeuren over dat proefschrift.’

Emotionele dichtkunst

Wilmink weet heus wel bewondering op te brengen voor de doorwrochte proefschriften van Wiel Kusters en C.W. van de Watering, respectievelijk over de gedichten van Gerrit Kouwenaar en Lucebert, maar hij kan ze eigenlijk niet goed lezen, ook al omdat hij nooit enige affiniteit heeft gehad met de Vijftigers. ‘Toen de bundel *Atonaal* verscheen, vond ik het werk van Hans Lodeizen en Remco Campert dat daarin stond, werkelijk prachtig. Evenals die oranje bundel van Lodeizen die, strikt genomen, natuurlijk geen Vijftiger was. Dat is allemaal emotionele dichtkunst waar ik iets mee kan beginnen. Met de andere Vijftigers heb ik nooit veel op gehad. Hun werk is me veel te duister. En Bert Schierbeek heeft alleen in zijn laatste jaren mooie poëzie geschreven. In *De deur* en de gedichtenbundels daarna werd hij ineens glashelder.’

De dichters waar Wilmink zich nog altijd goed bij thuis voelt - zoals judith Herzberg en Rutger Kopland - schreven in de eerste helft van de jaren zestig in Tirade, het literair tijdschrift waarin hij in de winter van '65 met vier gedichten debuteerde. ‘Ik heb mijn eerste gedichtenbundel *Brief van een Verkademeisje* (1966) aan de oude Van Oorschot aangeboden,’ vertelt Wilmink, ‘maar die wilde hij niet hebben: hij gaf geen liedjes uit. Daarentegen wilde hij ze wel in Tirade publiceren.’ Vervolgens heeft Wilmink niet alleen gedichten en liedjes in Tirade gepubliceerd, maar ook essays over Louis Davids, Hans Lodeizen en Hendrik de Vries. En zelfs de vertaling van Chomsky's geruchtmakende essay *De verantwoordeljkheid van intel-*

lectuelen. Dat ging destijds tegen de heersende politieke opvatting van Tirade in. Gaandeweg ging G.A. van Oorschot zich steeds minder met het tijdschrijft bemoeien en zodoende verwaterde ook het contact van de Tirade-redactie met de flegmatieke liedjesschrijver en enthousiasmerende essayist.



(foto: Herman Nijhoff)

Na *Brief aan een Verkademeisje* schreef Wilmink ongeveer vijfentwintig gedichtenbundels vol. Al deze dikkere en dunne boekjes bracht hij in *Verzamelde liedjes en gedichten* (1986) en *Ernstig genoeg* (1995) bijeen. Ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag zouden beide boeken in een speciale cassette verschijnen, maar deze uitgave is voorlopig uitgesteld, onder meer om de nog niet zo lang geleden verschenen verzamelbundel *Ernstig genoeg* niet in de verdrukking te laten komen. Ook de dichter zelf is, zoals hij aan Goaitsen van der Vliet van De Oare útjouwerij in Enschede schreef, opgelucht over dit besluit: ‘Voor het verschijnen van mijn echte, definitieve verzamelde werk is de tijd hopelijk nog lang niet rijp’. Het idee van die *Verzamelde liedjes en gedichten* is afkomstig van Vic van de Reijt, toenmalig redacteur bij Bert Bakker. ‘Ik wilde liever een bloemlezing maken’, verklaart Wilmink, ‘en de gedichten die mij antipathiek waren geworden, niet meer opnemen. Toen zei Komrij, staande bij een kopieerapparaat, tegen mij: Dat moet je niet doen. Misschien is iemand *Brief van een Verkademeisje* kwijt. Dan koopt hij die *Verzamelde liedjes en gedichten* en wat blijkt dan? Staat zijn lievelingsgedicht er net niet in. In de ogen van Komrij bedonder je de mensen met een bloemlezing, gepresenteerd uit eigen werk. Daar heeft hij gelijk in, vind ik achteraf. Ik heb alleen een paar aantekeningen aan die verzamelbundel toegevoegd en de gedichten naar hun eerste druk terug veranderd.’

Evenals Komrij is Wilmink in de laatste jaren vooral ook actief geweest als bloemlezer, maar dat doet hij liever niet meer. Vijf bloemlezingen in nauwelijks vijf jaar tijd, dat is iets te veel van het goede. ‘Het is best leuk werk hoor,’ verzekert

Wilmink, ‘maar je moet er niet eeuwig mee doorgaan. Ik doe het in eerste instantie allemaal uit mijn hoofd. En dat betekent dat in mijn bloemlezingen over liefde, kinderen en dieren alleen maar favoriete gedichten van mij achter elkaar staan. Maar ja... het nadeel van een bloemlezing is dat je er weer een inleiding bij moet schrijven. En daar hou ik nog steeds niet van. Bovendien is een bloemlezing tijdgebonden. Die moet je om de tien jaar bijwerken. Neemt niet weg dat een bloemlezing voor iedereen de introductie tot de poëzie is. Dat gold destijds ook voor mij. Alleen de ware liefhebber koopt af en toe een gedichtenbundel.’

Een ouderwetse workaholic

Wilmink is het prototype van een ouderwetse *workaholic*. Meestal is hij tot diep in de nacht met vulpen

en papier in de weer. In alle stilte. Het maakt hem niets uit, of hij nu werkt aan de vertaling van een middeleeuws gedicht, een gelegenheidsvers in opdracht van een woningbouwvereniging of een eigen gedicht. ‘Ja, ik werk graag in opdracht, maar ik maak ook wel eens een gedicht, omdat ik te lui ben om een brief te schrijven. Ik kreeg bijvoorbeeld een keer een brief met het verzoek om een gedicht over Eindhoven te maken. Daar had ik geen zin in, omdat PSV altijd de beste spelers bij FC Twente wegkoopt. Toen heb ik een gedichtje geschreven, in de hoop dat de boodschap dan niet zo hard zou aankomen. Dat gedicht is vervolgens toch op zo'n prentbriefkaart van de Stichting Plint verschenen.’ En Wilmink vervolgt: ‘Ik heb bijvoorbeeld ook geen principiële bezwaren tegen reclame. Heb zelf ook wel 's een gedicht gemaakt voor een bepaald biermerk, dat overigens al lang niet meer bestaat. En natuurlijk heb ik veel voor woningbouwverenigingen geschreven. Dergelijke gedichten zijn vrij moeilijk, want nogal abstract. Daar moet je je dan maar zien uit te redden. Dat verrijkt je. Bovendien komt zo'n gelegenheidsgedicht vervolgens terecht in kringen die verder niets met literatuur te maken hebben. Die opdrachtgevers krijgen iets onder ogen dat ze toch wel aardig vinden, terwijl ze werkelijk nooit het woord literatuur in de mond nemen. Juist dan wil ik wel 's een gedicht maken dat een beetje raadselachtig is:

> Meneer, het huis waarin ik woon
> en waar geen venster sluit,
> daar hou ik het met vrouw en zoon
> niet al te lang meer uit.
>
> Wel heb ik er als timmerman
> wat aan gerepareerd,
> maar 't werd er weinig beter van,
> want alles is verweerd.
>
> Hierbinnen waait het met dit weer
> en 't lekt zelfs in de krib.
> Er valt, terwijl ik dit noteer,
> een sneeuwvlok op mijn lip.
>
> De oude kachel doet het niet:
> ik krijg de klep niet los.
> Het enige wat warmte biedt,
> zijn een ezel en een os.
>
> Vandaar, meneer, dat ik u schrijf:
> heeft u geen huis of zo?
> Meneer, wij willen alle vijf
> zo graag naar Almelo.

Dit heb ik geschreven voor de katholieke woningbouwvereniging Sint-Joseph in Almelo. De directeur daarvan had niet eens in de gaten dat het de heilige Jozef zelf was die om een woning verzocht. Het is niet een erg moeilijk raadsel, maar ze hebben het, denk ik, wel een paar keer moeten lezen.’

Alleen als Wilmink, ook na lang nadenken, geen affiniteit met het onderwerp krijgt, geeft hij de opdracht terug. Dat gebeurt wel eens bij het populaire jeugdtelevisieprogramma *Het Klokhuis*, maar meestal schiet hem op het laatste moment nog wel wat te binnen. ‘In dit verband denk ik aan het abstracte thema

megatransport. Dat is: hele grote dingen vervoeren, bijvoorbeeld onderdelen van een nieuwe brug over het Twentekanaal. Toen zag ik, met die opdracht in mijn achterhoofd, ineens hoe mieren rond een peuk liepen te rennen die ik op de grond had gegooid. Maar ja... soms valt zoiets je niet in. Het ligt er ook een beetje aan hoe ik me voel. Sommige dingen staan gewoon heel dichtbij, zoals een scheiding. Als ik over mijn vrouw droom, weet ik, eerlijk gezegd, nooit wie het nu is, de eerste of de tweede. Daarom heb ik ook nog niet over dat herseninfarct van mij kunnen schrijven. Dat moet nog tijd hebben om te bezinken.'

En we praten verder, - over de spreekwoordelijke en ooit door Dorrestijn zo treffend vereeuwigde woede van Wilmink, bijvoorbeeld als hij een slechte kritiek op zijn werk heeft gelezen. Hij voelt zich dan soms zo vreselijk onmachtig. 'Hans Warren doet al enige tijd erg zijn best om mijn werk kapot te schrijven, terwijl hij het niet eens goed heeft gelezen, laat staan dat het hem ook maar een biet interesseert. Dan denk ik: schrijf er maar liever niets over. Ik zal ook nooit over Kouwenaar schrijven. Maar Warren... vijf negatieve artikelen over mijn gedichten achter elkaar. Zijn eigen poëzie is ouderwets gedoe dat in de tijd van Lodeizen nog net modern was. Flapteksten schrijf ik ook al niet meer zelf, sinds hij me aanviel op het op

die manier reclame maken voor jezelf. Wat me trouwens ook nog dwars zit, is dat Warren en ik tot hetzelfde fonds behoren. Ik kan dus nooit met goed fatsoen naar een feestje van mijn uitgever, want dan loop ik de kans dat ik die rotvent tegenkom. Er zijn wel meer mensen die niet veel van mijn werk moeten hebben, maar die bemoeien zich er dan ook verder niet mee. Dat is hun goed recht.'

Terwijl het buiten ondertussen bijna helemaal donker is geworden, merkt de voor zijn jeugdliteratuur veel gelauwerde dichter Wilmink op dat hij het niet erg zou vinden als hij eens met een echter literaire prijs zou worden bekroond. Iets voor zijn serieuze gedichten. Een poëzieprijsje voor beginners. 'Niet dat ik erop zit te wachten,' haast hij zich te zeggen, 'maar een soort Reina Prinsen Geerligsprijs voor zestigjarigen zou toch niet gek zijn.' Dan wordt de stilte in de Javastraat plotseling weer verstoord door het geronk van een motor. Even later legt Hennie, bij de garage aan de overkant, zijn motor voorlopig het zwijgen op. Dan vraagt Wilmink: 'Zeg, zullen we 's niet naar beneden gaan? Ik heb zo langzamerhand wel zin gekregen in een Duveltje. En jij?'

J. Heymans (1954) is publicist. Hij stelde de Armondobundel Het plechtige gebouw *(1992) samen. Hij publiceerde tevens de interviewbundel* Het schaduwelftal *(1994) over sport en literatuur en* Terug naar De Brug *(1995) over schrijvers uit Overijssel*

W.P. Gerritsen
Willem Wilmink en de middeleeuwse poëzie

Een van de hoogtepunten van de Arturroman *Yvain, de Ridder met de Leeuw*, het van omstreeks 1180 daterende meesterwerk van Chrétien de Troyes, is de scène van de weefsters. Op zijn avonturentocht komt Y-vain bij een stad die *Pesme Aventure* (Slechtst Avontuur) genoemd wordt. Ondanks de waarschuwingen van de bewoners rijdt hij door naar de citadel, waar de poortwachter hem op onbeschofte wijze begroet. Hij passeert de wachter en komt bij een grote hal die uitziet op een erf dat door een palissade van puntige staken is omgeven. Tussen de staken door naar binnen kijkend, ziet hij een groot aantal meisjes die bezig zijn stoffen met zijde en gouddraad te bestikken. Zij zien er mager en verwaarloosd uit en dragen gescheurde en versleten kleren. Als zij Yvain zien, buigen zij het hoofd en slaan hun ogen neer van schaamte. Een van hen vertelt hem hoe zij in deze vernederende situatie terecht zijn gekomen: zij zijn afkomstig van het Maagdeneiland, waarvan de ijdele koning zo onvoorzichtig was, een gevecht aan te gaan met twee duivelszonen, geboren uit de gemeenschap van een vrouw en een demon, en zijn dood alleen had kunnen afkopen door elk jaar dertig meisjes aan de duivelszonen uit te leveren. Alleen een ridder die de diabolische uitbuiters kon overwinnen zou de bevrijding van de meisjes kunnen bewerkstelligen. Maar niets wijst erop dat hun gevangenschap ooit zal eindigen: slecht gevoed zullen zij jaar na jaar moeten sloven voor een karig loontje: van elk verdiend pond mogen zij niet meer dan vier penningen houden. Erger nog is, te moeten aanzien hoe de ene ridder na de andere het onderspit delft tegen hun twee duivelse cipiers. Ook Yvain, zo verwacht zij, zal niet aan dit lot kunnen ontkomen.

Tot zover mijn samenvatting - het avontuur zal natuurlijk eindigen met Yvains overwinning van het duivelsgebroed en de bevrijding van de driehonderd meisjes. Hoe beknopt ook, maakt mijn weergave een kenmerkend aspect van Chrétiens verhaalkunst zichtbaar: de subtiele vermenging van raadselachtige en realistische details, in dit geval van mythe en sociale reportage. Enerzijds het geheimzinnige maagdeneiland met zijn lichtzinnige koning, het jaarlijkse tribuut van dertig meisjes en de demonische gevangenbewaarders, anderzijds de concrete gegevens over de deplorabele arbeidsvoorwaarden en de schandalige honorering van de dwangarbeidsters. Het sprookjesachtige kader heeft Chrétien vermoedelijk ontleend aan een verhaal dat tot het repertoire van rondreizende vertellers behoorde (het bestaan van een Welshe versie van hetzelfde verhaal maakt dit aannemelijk), de realistische details heeft men in verband gebracht met de 'misère ouvrière' in de weefen naaiateliers waarvan Chrétien in zijn geboortestreek Champagne getuige kan zijn geweest.

Achthonderd jaar later wordt Chrétiens roman gelezen door een dichter die zich door zijn afkomst verbonden voelt met de sociale aspecten van de Twentse textielindustrie. Er springt een vonk over: de slovende stiksters uit de middeleeuwse roman doen hem een stukje van zijn jeugd terugvinden, de verhalen over de toestanden in de spinnerijen die hij als kind gehoord heeft. Zijn vertaling van Yvains ontmoeting met de weefsters, onder de titel 'Het kasteel van Beroerder Bestaat Niet',[1.] verraadt bijna vers voor vers met hoeveel sympathie hij zich het troosteloze lot van de meisjes

heeft aangetrokken. Een enkel voorbeeld; links een woordelijke weergave van Chrétiens tekst, rechts Wilminks vertaling:

En wij zijn hier in armoede;
hij is rijk door onze dienstbaarheid,
hij voor wie wij werken.
Een groot deel van de nacht waken wij
en alle dagen, om te verdienen,
want hij dreigt te verminken
onze ledematen wanneer wij rusten,
en daarom nemen wij geen rust.

En terwijl je van armoe bezwijkt,
is er één die zich dagelijks verrijkt:
hij die ons hier werken laat
als de nacht in het venster staat
en de vale dag in, dag uit.
En hij dreigt met slaag en hij scheldt je uit
als het eventjes niet meer gaat,
als je 't eventjes rusten laat.

Op de juistheid van Wilminks weergave valt naar mijn mening weinig of niets af te dingen, en ook wat de vorm betreft (evenveel regels als het origineel, bijna overal acht lettergrepen per vers, mannelijke rijmen) is de vertaling technisch onberispelijk. Maar hun effect ontlenen deze verzen toch vooral aan de affectieve extra's die hij aan zijn vertaling heeft toegevoegd. Zo heeft hij in afwijking van de Franse meester gekozen voor vormen van de tweede persoon in constructies als 'terwijl je van armoe bezwijkt', 'hij scheldt je uit...' 'als je 't eventjes rusten laat', waardoor de hoorder of lezer bij het lot van de spreekster wordt betrokken. Ook de herhaling van een woord als 'eventjes' klinkt als uit het leven gegrepen: men hoort er als het ware de zucht van een doodvermoeide textielarbeidster in - uit Pesme Aventure of uit het Twente van vroeger.

II

Wilminks vertaling van de *Yvain*-passage, die hij met een karakteristieke grap aanduidt als de 'allereerste beschrijving van Van Heek & Co. zowel als confectiefabriek Blom', biedt een aanknopingspunt voor de tweeledige vraag die ik in dit artikel wil trachten te beantwoorden. Ik wil mij rekenschap trachten te geven van wat hem in de literatuur van de Middeleeuwen aantrekt, en in hoeverre zijn opvattingen over de Middeleeuwen zijn vertaalkunst hebben gekleurd. Gevraagd naar de verklaring van zijn voorliefde voor de Middeleeuwen, heeft Wilmink in interviews meer dan eens gewezen op het kinderlijke dat dit tijdvak volgens hem typeert. Zou een van mijn studenten zich bij een tentamen een dergelijke typering veroorloven, hij of zij zou de wind van voren krijgen. Wat? Kinderlijk? Wat is er kinderlijk aan de filosofie van Duns Scotus, aan de mystiek van Ruusbroec, aan de kathedraal van Chartres, aan de *Divina Commedia*, aan de muziek van Guillaume Dufay? Maar zo komen we er natuurlijk niet. Het is duidelijk dat Wilmink met deze uitspraak bedoelt dat hem in de middeleeuwse cultuur bepaalde verschijnselen of aspecten aantrekken die hij, terecht of ten onrechte, als kinderlijk beschouwt. Waarbij dan bovendien bedacht moet worden dat deze termvoor hem een bijzondere, positieve inhoud heeft. Het woord 'kinderlijk' verwijst bij hem vrijwel altijd naar het verloren paradijs van zijn jeugd, toen het leven nog niet de complicaties en de tegenstrijdigheden vertoonde die er later aan vast zouden blijken te zitten. Daar, in dat 'land zonder boosaardigheid, datvoortleeft in verschillende legenden',[2.] localiseert hij de eenvoud die hem zo dierbaar is.

Daarnaast is het begrip 'Middeleeuwen' voor hem onverbrekelijk verbonden met zijn vroegste religieuze ervaringen, toen hij als kind uit een buitenkerkelijk milieu diep ontroerd werd door de sfeer van de oude Twentse katholieke kerken en de pracht van de Sint-Jan in Den Bosch. Meer dan eens is hij teruggekomen op het beeld van een 'dronken lor' temidden van de heiligenbeelden van de Sint-Jan, waarin hij het bewijs ziet dat in de Middeleeuwen 'de hiërarchie tussen het hemelse en het aardse' nog onbekend was. Ook die laatste uitspraak vind ik hachelijk, maar het is ongetwijfeld waar dat in de Middeleeuwen het profane en en sacrale vaak veel dichter bijeenliggen dan in onze tijd. Hier naderen we mijns inziens de kern van de zaak: Wilminks voorliefde voor de Middeleeuwen berust - zo lijkt mij - op een in wezen romantisch verlangen naar een wereld zonder onoverbrugbare kloof tussen 'diesseits' en 'jenseits', tussen het gewone, alledaagse en het goddelijke of transcendente.

De wereld van de droom - of het nu om de kindertijd gaat of om het romantische beeld van de Middeleeuwen - staat op gespannen voet met de wereld van vandaag. Uit deze spanning ontspringt Wilminks humor. Als hij de onverbiddelijke grens tussen het ‘land zonder boosaardigheid’ en het hier-en-nu onverhoeds opheft (of liever: wegdenkt), creëert hij een situatie die, gezien door de ogen van een kind of een middeleeuwer, volstrekt normaal is en tegelijkertijd, naar de maatstaven van onze volwassen, twintigste-eeuwse wereldwijsheid, lachwekkend of komiek. Ik kies als voorbeeld Wilminks ‘Slaapliedje’, waarin de dieren, overmand door slaap, een voor een hun ogen sluiten. De slotstrofe weet van geen sexualiteit, mestheffing of melkquota:

> De boer kruipt ook
> het bed maar in,
> lekker dicht
> bij zijn boerin.

III

Dat een dichter met dit poëtisch signalement, en die bovendien nog Nederlands heeft gestudeerd, zich als door een magneet aangetrokken voelde tot het Middelnederlandse gedicht *De reis van Sint Brandaan*, zal niemand die dit verhaal kent verbazen. Het gedicht gaat over een Ierse abt, Brandaan, die een boek leest over de wonderen van de wereld en daarin zulke ongelofelijke mededelingen aantreft dat hij het boek in het vuur werpt. Als straf voor deze wandaad moet hij zich op last van God met zijn monniken inschepen voor een reis die negen jaar zal duren. De zeetocht confronteert hem met stormen en zeemonsters, voert hem langs de poorten van de hel en naar het aardse paradijs, brengt hem in gesprek met duivels die de zielen van gestorvenen folteren en met vrome kluizenaars die op eilandjes in zee de dag des oordeels afwachten... Elk avontuur wordt opgetekend in een nieuw boek, en stap voor stap komt Brandaan tot het inzicht dat Gods wonderen even oneindig zijn als Zijn genade.

Wat Wilmink in deze twaalfde-eeuwse monnikenodyssee aantrok, zal zeker de literaire kwaliteit van het gedicht zijn geweest. Het is een soort poëzie naar zijn hart: een boeiend en tegelijk diepzinnig verhaal, meesterlijk verteld in simpele maar zeer evocatieve verzen, die eerder zijn bedoeld om beluisterd dan om gelezen te worden. Daarnaast moet de figuur van Brandaan, de ongelovige Thomas die met eigen ogen moet aanschouwen wat hij lezend niet wilde geloven, hem zeer hebben aangesproken. Hij heeft, zo wil het mij toeschijnen, in dit verhaal aanknopingspunten bij zijn favoriete thematiek van ‘het goede land’ gevonden - was dat, in overdrachtelijke zin, ook niet het land dat Brandaan moest ontdekken? Brandaan ziet de wereld met de ogen van een middeleeuwer; hij moet gevaren trotseren en zich ontberingen getroosten om te ontdekken wat de waarheid is. Waarbij de ironie van de geschiedenis er zoals altijd weer voor heeft gezorgd, dat de waarheid die Brandaan met zoveel moeite bereikt, niet meer de onze is.

De oerversie van Wilminks *Brandaan*-vertaling was een geïmproviseerde vertaling voor-de-vuist-weg, die hij maakte voor zijn dochters, zodat die het gedicht op hun literatuurlijst konden zetten. Natuurlijk was het daarbij een kolfje naar zijn hand om het in wezen zeer ernstige middeleeuwse verhaal hier en daar wat op te vrolijken met een komisch detail of een dwaas anachronisme. Zo was het kasteel van de Walscheranden gaandeweg wat gaan lijken op de Efteling en het Avonturenpark Hellendoorn. Toen hij naderhand plannen voor een publikatie maakte, zag hij twee wegen voor zich. Hij kon zijn bewerking nog veel verder uit zijn historische context lichten, ‘met bijvoorbeeld in de hel een speciale, zeer gruwelijke afdeling voor muzikanten als Mantovani en James Last’, of proberen een vertaling te maken die het origineel zo getrouw mogelijk zou weergeven. De tweede optie betekende dat hij specialistische hulp zou moeten inroepen bij de controle van zijn vertaling - Middelnederlands, schijnbaar eenvoudig, is vaak hels moeilijk te vertalen - en bij de toelichting van de literairhistorische achtergronden van het gedicht. Voor deze laatste optie heeft Wilmink gekozen, en dat had tot gevolg dat ik op een novemberavond van het jaar 1990 tegenover hem zat en luisterde naar een eerste proeve van vertaling. Nog diezelfde avond werd het plan geboren dat uiteindelijk, mede dank zij de inzet van een werkgroep van studenten en oudstudenten, heeft geleid tot onze *Brandaan*-editie in de reeks Nederlandse Klassieken van uitgeverij Prometheus/Bert

Bakker.[3] In februari 1994 konden wij het eerste exemplaar aanbieden aan Maartje Draak.

De wordingsgeschiedenis van dit boek is beschreven in het ‘Woord Vooraf’ en in Wilminks inleiding ‘Ontmoeting met een heilige’; over de zeer plezierige, constructieve en leerzame samenwerking tussen de dichter en zijn filologisch bijstandsteam hebben wij indertijd een artikel gepubliceerd in het tijdschrift Madoc[4]; ik hoef er hier niet op terug te komen (al zal ik er aan het eind van dit artikel nog iets over zeggen). Liever wil ik de genese van Wilminks Brandaan illustreren met een enkel voorbeeld. Een keerpunt in het verhaal is Brandaans ontmoeting met een wonderlijk mannetje dat midden op zee op een blad drijft. In zijn ene hand draagt het een napje, in de andere een griffel die het onafgebroken in zee doopt om er een druppel vanaf te laten glijden in het napje. Als het napje vol is, gooit hij het leeg en begint van voren af aan. In de versie in het Comburgse handschrift begint deze passage als volgt:

Do versach sente Brandaen
Eenen clenen man saen.
Die bouc seit ons dat,
Dat hi vlootte up een blat.
Die man was cume
Also groet als een dume.

Wilminks conceptversie (voltooid op 30 oktober 1990) luidde als volgt:

Toen kwam Sinte Brandaan
bij een kleine man aan.
Het boek zegt ons, dat
die man dreef op een blad.
De man was zo klein
als onze duimen zijn.

Een herziene versie dateert van april 1992:

Toen zag Sinte Brandaaan
een klein mannetje aan.
Het boek zegt ons, dat
die man dreef op een blad.
De man was ongeveer zo klein
als onze duimen zijn.

Daarop volgde, na zomervakantie van 1992, de finale versie die in ons boek werd gepubliceerd:

Toen trof Sinte Brandaan
een klein mannetje aan.
Het boek zegt ons, dat
het ronddreef op een blad.
Daarop zat het ventje ruim:
hij was niet groter dan een duim.

Afgezien van een aantal kleine, hoewel zeker niet onbeduidende varianten - evenzovele verbeteringen, naar mijn smaak-, ligt de belangrijkste verandering die deze passage heeft ondergaan in de aanduidingen van het wezentje op het blad: de ‘kleine man’ in de conceptversie (verder ‘die man’ en ‘de man’ genoemd) wordt in de herziene versie ‘een klein mannetje’, dat op zijn beurt in de finale versie bovendien als ‘het ventje’ wordt aangeduid. Deze laatste sprong, schijnbaar klein, is in feite beslissend, want het woord ‘ventje’ wordt ook gebruikt ter aanduiding van een kind, een klein jongetje. Het schijnt mij toe dat de vertalende dichter op deze plaats in het middeleeuwse verhaal in een flits zijn eigen thematiek heeft herkend. Het vreemde kabouterachtige wezentje op het blad is in zijn visie een wijs kind, zoals er zoveel in zijn poëzie voorkomen. Dat het ventje op zijn blad-vlot ‘ruim zat’, is een typisch Wilminkiaans grapje, gebaseerd op een schijnbaar naïeve logica.

Deze transformatie, die naar mijn mening binnen de speelruimte blijft die de woordkeus van het origineel laat, heeft meer opgeleverd. Als Brandaan het mannetje (het kind) vraagt waarom het zo met nap en griffel in de weer is, antwoordt het, dat het op deze wijze de zee aan het meten is en daarmee zijn bestemming vervult. Ik citeer de finale versie van de vertaling:

Toen zei de goede Sinte Brandaan:
'Jong, daar komt nooit een einde aan!'
Waarna het ventje op het blad
het volgende rake antwoord had:
'Net zo min als 't meten klaar is
als de dag des oordeels daar is,
net zo min lukt het jou en de jouwen
alle wonderen te aanschouwen
die God schiep met eigen hand
in het water en op het land
en die jou nog verborgen zijn.'

Dat Wilmink Brandaan het kereltje laat aanspreken met 'Jong', acht ik een poëtische vondst die de hele passage aan het flonkeren brengt. Het klinkt precies goed, een tikje Twents zelfs: zo richt een vriendelijke volwassene zich tot een kind dat de beperkingen van het bestaan nog niet heeft leren kennen. De aan Wilmink zeer bestede ironie is ook hier weer, dat het een kind is, waarvan Brandaan een les te leren kijgt.

IV

Mijn beeld van Wilminks liefdesaffaire met de middeleeuwse poëzie (want zo mag het toch wel genoemd worden) zou zeer onvolledig zijn als ik hier niet ook zijn vertalingen uit de *Carmina Burana* ter sprake bracht. In de afgelopen jaren had hij meer dan eens liederen en gedichten uit deze beroemde verza-

meling, overgeleverd in een dertiende-eeuws handschrift uit het Beierse Benediktbeuren (vandaar de Latijnse naam Codex Buranus) vertaald, zoals bijvoorbeeld de fameuze zwanenzang, die hij als ‘Klacht van n gebroadn zwoan’ in de bundel *Heftan Tattat!* heeft opgenomen.[5] *Carmina Burana* is ook de titel van een oratorium van de Duitse componist Carl Orff, dat in de jaren 1935 en 1936 tot stand is gekomen en in 1937 in Frankfurt (dus in Nazi-Duitsland) in première ging. Orffs oratorium, dat thans tot de meest uitgevoerde muziekstukken ter wereld behoort, is gebaseerd op een keuze van vierentwintig teksten uit het handschrift, die afwisselend door koren en solisten worden gezongen. Toen de Enschedese musicus Frank Deiman in 1995 besloot, Orffs werk uit te voeren, vroeg hij Wilmink of hij diens vertalingen uit de *Carmina Burana* mocht gebruiken voor het programmaboekje. Een week later bleek de dichter een complete nieuwe vertaling van de vierentwintig teksten te hebben voltooid.[6] In deze Nederlandse bewerking is hetwerk inmiddels herhaaldelijk onder grote bijval uitgevoerd; een cd heeft zijn weg naar een groot publiek gevonden.

(foto: Herman Nijhoff)

Opnieuw vraag ik mij af wat Wilmink in dit werk heeft aangetrokken en in hoeverre zijn opvattingen over de Middeleeuwen zijn vertaling hebben gekleurd. Deze vragen zijn in dit geval moeilijker te beantwoorden dan bij zijn vertalingen uit de *Yvain* en van de *Reis van Sint Brandaan*, omdat hij de door Orff gemaakte keuze uit de teksten als uitgangspunt moest aanvaarden. Orffs keus uit de in het handschrift overgeleverde gedichten is, naar ik aanneem, voor een deel door muzikale overwegingen bepaald, maar anderzijds toch zeker ook door zijn visie op de aard van deze lyriek, een visie die de ‘heidense’ Middeleeuwen in de plaats stelt van het zoetige beeld van middeleeuwse vroomheid. In zijn ogen bevatte het handschrift een verzameling liederen van vaganten, rondzwervende dichters die op gespannen voet leefden met, of zelfs in opstand kwamen tegen, de wel-geordende, door de Kerk gereguleerde middeleeuwse maatschappij. De door Orff geselecteerde en gearrangeerde teksten vormen een reeks illustraties van twee grondthema's: de oerkracht van het leven en de ondoorgrondelijkheid van het lot. (Terzijde: beide thema's waren in het Duitsland

van de jaren dertig uitgesproken populair, ook in kringen waar het nationaal-socialisme geen aantrekkingskracht uitoefende.) De kern van Orffs oratorium bestaat uit drie delen, waarin achtervolgens de relatie van de mens tot de Natuur (de Lente), de vreugden van de wijn, en de liefde verklankt worden; deze cyclus wordt omlijst door liederen over Fortuna, de grillige godin die de afwisseling van geluk en ongeluk, van klimmen en dalen, en daarmee 's mensen levenslot bepaalt.

De door Orff gekozen teksten pasten naadloos bij Wilminks visie op de Middeleeuwen. Evenals Orff zestig jaar geleden voelt hij zich aangesproken door de figuur van de vagant, de onmaatschappelijke dichter met zijn scherpe tong en zijn warme hart, de onbekommerde drinker, de vurige minnaar, de spotter

met God en gebod, de onconventionele gelovige of de heiden-met-een-christelijk-vernisje. Dat deze visie op de dichters door de huidige generatie van *Carmina Burana*-specialisten als achterhaald (want veel te romantisch) wordt beschouwd, kon hem worst wezen - bij dit project werd hij immers niet door kritische mediëvisten op zijn vingers gekeken. Hij kon zijn vertalingen naar hartelust opsmukken met kostelijke anachronismen, zoals de zwaan, 'zo wit en gaaf, de lust van elke fotograaf', de puber en de VUTter in de kroeg, en de inmiddels al klassiek geworden vertaling van 'capillorum series, o quam clara species!': 'haar zoals Ruud Gullit heeft en een lijf waar alles leeft'. Wilminks vertalingen van de liederen zijn virtuoos: geestig, spottend, cynisch, brutaal, wulps, liefelijk, teder - vrijwel hele kleurengamma van de middeleeuwse profane lyriek is aanwezig.

In één opzicht meen ik een verschil in opvatting tussen Orff en Wilmink te ontwaren. De religieuze dimensie is in Orffs keuze (geheel anders dan in de *Carmina Burana* als geheel) vrijwel afwezig, hoogstens wordt er in het fameuze drinklied 'In taberna quando sumus' een vrolijke dronk uitgebracht op 'alle christenen samen', en even later ook op 'paus en koning'. Tekenend is bijvoorbeeld dat Orff van de even beroemde 'Biecht van de Archipoeta' alleen de eerste vijf strofen in zijn oratorium heeft opgenomen, waarin de ik-figuur zijn biecht begint met het beschrijven van zijn lichtzinnig leven; de volgende twintig strofen, waarin sprake is van berouw, van boete en vergeving, heeft Orff weggelaten. Wilmink lijkt de lichtzinnigheid aanvankelijk nog wat sterker te willen accentureren: in zijn vertaling noemt de ik-figuur zich een 'dwaas zonder Godsvertrouwen', en de vijfde strofe eindigt met de volgende regels:

> Op de redding van mijn ziel
> mag ik niet meer hopen
> en daarom bloeit nu pas goed
> 't aardse leven open.

Of hem dit toch wat te gortig was, of als slotstrofe wat te modern klonk? In ieder geval heeft hij besloten om een vertaling van de twaalfde strofe ('Meum est pro-positum / in taberna mori') toe te voegen:

> In Het Bolwerk bij de Markt
> wil ik overlijden,
> met een Duvel van het schap
> voordat ik moet scheiden.
> Engelenkoren zullen mij
> met gezang verblijden:
> 'Heer, wil deze dronkelap
> tot uw schapen leiden.'

Met deze zondaar komt het dus toch nog in orde.

V

Ter afsluiting wil ik nog kort ingaan op de samenwerking tussen de dichter en zijn filologische helpers. Tot nu toe in twee gevallen is bij de totstandkoming van een

van Wilminks ‘middeleeuwse’ vertalingen een werkgroep van Utrechtse studenten betrokken geweest. Hierboven is onze *Brandaan-editie* uit 1994 ter sprake gekomen; nu ik dit schrijf (in september 1996) nadert een nieuw project zijn afronding: Wilminks vertaling van de Middelnederlandse novelle *Die borchgravinne van Vergi*. Opnieuw is een werkgroep van vrijwilligers, studenten en oud-studenten, gevormd, waarvan de leiding weer berust bij mijn medewerkster Soetje Oppenhuis de Jong (die ook een aanzienlijk aandeel heeft gehad in de *Brandaan*-editie) en mijzelf. Voor een student in de Nederlandse taal- en letterkunde met belangstelling voor onze oude literatuur kan ik mij nauwelijks een leerzamer studie-onderdeel voorstellen dan het lidmaatschap van een werkgroep van dit type. Per bijeenkomst vergeleken wij gewoonlijk een honderdtal verzen van Wilminks conceptvertaling zo nauwkeurig mogelijk met het origineel en tekenden alles aan wat naar onze mening niet correct was vertaald of niet de juiste toon trof. Voor filologen in de dop bleek dit een welhaast ideale manier om zich rekenschap te leren geven van ‘wat er staat’ en ‘waarom dat er staat’, maar ook om *ad oculos* te ervaren hoe een literair werk tot stand komt. De kritiek op de concept-versie was vaak lang niet mals, en als Wilmink niet een voorbeeldige lankmoedigheid aan de dag had gelegd bij het aanvaarden van onze aanmerkingen, zou het hele project ongetwijfeld voortijdig zijn gestaakt of in grimmige wrevel zijn geëindigd. Maar steeds lag er twee of drie weken

later een nieuwe versie op tafel, waarin de dichter met (vrijwel) al onze op- en aanmerkingen rekening bleek te hebben gehouden. Pas toen hij de herziening voltooid had, verklaarde hij dat hij het werk aan deze *Vergi*-vertaling had ervaren als de zwaarste klus die hij in de laatste jaren had volbracht.

Een van de functies van literatuur is het bieden van toegangen tot het verleden. Maar deze toegangen dreigen steeds opnieuw onder de aardverschuivingen van de geschiedenis bedolven te raken. Er moeten vertalers aan te pas komen om de toegangen tot ons literaire verleden open te houden en op deze wijze de continuïteit van onze literatuur te waarborgen. Willem Wilmink beschikt als vertaler van middeleeuwse poëzie over een uitzonderlijke combinatie van eigenschappen: poëtisch meesterschap, liefde voor de oude teksten, respect voor filologisch vakmanschap, en bovenal: herscheppend vermogen. Door zijn activiteiten als vertaler van middeleeuwse poëzie vervult hij een niet genoeg te waarderen rol in de Nederlandse literaire cultuur. Dat mag, nu hij zestig wordt, wel eens met nadruk worden vastgesteld, in bewondering, dankbaarheid en vriendschap.

Prof. dr. W.P. Gerritsen is hoogleraar in de letterkunde van de Middeleeuwen aan de Universiteit Utrecht.

Eindnoten:

1. Wilminks vertaling is opgenomen in zijn verzamelbundel *Ernstig genoeg. Liedjes en gedichten vanaf 1986* (Amsterdam: Bert Bakker, 1995), p. 241-45, zie ook p. 307. Een eerdere, kortere versie staat in *Verzamelde liedjes en gedichten tot 1986* (4e druk, Amsterdam, Bert Bakker, 1992), p. 485.
2. Het citaat is afkomstig uit het sonnet ‘Het goede land’, op p. 229 van *Ernstig genoeg. Liedjes en gedichten van 1986* (Amsterdam, Bert Bakker, 1995).
3. *De reis van Sint Brandaan. Een reisverhaal uit de twaalfde eeuw*. Vertaald door Willem Wilmink, ingeleid door W.P. Gerritsen. Met een uitgave van de Middelnederlandse tekst naar het Comburgse handschrift door een werkgroep van Utrechtse neerlandici onder leiding van W.P. Gerritsen en Soetje Oppenhuis de Jong (eindredactie). (Amsterdam, Uitgeverij Prometheus/Bert Bakker, 1994; serie Nederlandse klassieken).
4. Christien Bok, Patrick van Es, W.P. Gerritsen, S.l. Klerk-Oppenhuis de Jong, Inger Leemans, Nelly van de Leur-Leent-vaar, Guus Moussault, Remco Sleiderink, Caspar Wansing, Willem Wilmink: ‘In navolging van Noë. De wordingsgeschiedenis van Willem Wilminks *Brandaan*-vertaling’. In: *Madoc 5* (1991), p. 129-48.
5. Willem Wilmink: *Heftan Tattat! Gedichn in t stadsplat* (Eanske: De Oare útjouwerij, 1992), p. 15.
6. Willem Wilmink: *Carmina Burana. Orffs keus vertaald* (Enschede: De Oare útjouwerij, 1996).

Enno Endt
Ad majorem gloriam Wilminki, bij zijn twaalfde lustrum
Wat een aardig kinderboek is dat *Verkeerde pannetje* van Willem!

'n Aardig boek? Sommige verhalen die er in staan zijn ‘lelijk aangebrand’, z'n eígen woorden, achterop het boekje! En kinderboek? Ja, achterop staat ‘Vanaf 12 jaar’, en het begin van het eerste verhaal lijkt ook wel helemaal voor kinderen geschreven die niet meer in Sinterklaas geloven. Hier volgt de eerste alinea:

> Het leek wel of de zon overleden was, zo donker bleef het elke dag. Toch was het geen sombere tijd. In de klas was het licht aan en als de meester dan ging voorlezen, was het net of ze allemaal heel erg bij elkaar hoorden en nooit uit elkaar zouden gaan.

Hé, dat heerlijke intieme ogenblik ken ik. Ik ken het uit eigen gelukkige ervaring, want ik had ook zo'n echte Theo Thijssen als meester. Maar wacht eens, ik ken het ook uit...uit... Natuurlijk, uit het boek van Theo Thijssen zelf, uit *Kees de jongen!* In het dierbare laatste hoofdstuk is daar net zo'n situatie beschreven:

> Om half vier ging de meester voorlezen. Het grote verhaal, waar-ie pas aan begonnen was. Schemering hing over de klas, als verleden week. Hoe hadden ze toen heerlik gelukkig gezeten, hij luisterend naar 's meesters stem, en kijkend naar het haar van Rosa Overbeek, zijn meisje.

En de hoofdpersoon in Willems verhaaltje héét Kees. Hij krijgt in de klas een Sinterklaascadeautje, afzender natuurlijk anoniem. Het begeleidende gedicht, in een meisjeshandschrift, geeft een portret van hemzelf:

> Kees.
> Hij zit soms zo stil voor zich uit te kijken.
> Dan zit hij te dromen.
> Waar denkt hij dan aan?
> Op straat zie ik hem soms gaan,
> en dan zie ik hem ook wel een keer stilstaan.
> Hij kent zijn huiswerk altijd zo goed.
> Hij is heel lief,
> met op zijn neus een bril en een sproet.

Zo kennen wij natuurlijk ook Kees-de-jongen. En nu moet de Kees-van-Willem dat gedichtje zelf voorlezen, zo zijn nu eenmaal de regels van de Sinterklaasviering. ‘Toen het uit was, bleef Kees verlegen naar dat mooie handschrift kijken. Van wie zou het toch zijn?’ *Wij* begrijpen nu wel wie 't hem gestuurd heeft (Rosa!), maar in Willems verhaal blijft Kees in het onzekere.

> ‘Uitkijken, slome!’ riep de fietser.
> Mensen die op willen schieten, hebben weinig begrip voor verliefdheid. En verliefd wás Kees. Zo verliefd als hij nog nooit was geweest. En hij wist niet op wie.

Daarmee is het eerste verhaal uit. Knap gelanceerd, dat laatste zinnetje. Die zes woorden zijn boordevol sympathie met de verwarde gemoedstoestand van Kees, en ze geven ons tegelijk een glimlach mee.

Moderne goedheiligman

Voor kinderen? In elk geval ook *over* kinderen. En telkens ook *namens* kinderen, dat is: vanuit het gezichtspunt van de tien- à twaalfjarige hoofdpersoon. De verteller is heel nauw verbonden met dat kind, er had in die eerste alinea in plaats van 'als de meester dan ging voorlezen' ook kunnen staan 'als meester dan ging voorlezen', zoals de kinderen zelf hem noemen. Toch is de verteller zelf een oudere, geen kind meer, er wordt herinnerd door wie eens in die klas

gezeten heeft; er is al de droevige wetenschap dat ze later uit elkaar zijn gegaan. En de visie, nee, meer nog de formulering in de eerste zin, die schijnbaar ‘overleden’ zon, zou immers in een lagere-schoolopstel een onmogelijk vroegrijpe notie zijn. De verteller is misschien Kees zelf wel, terugdenkend aan zulke middagen in december.

Maar het kàn Kees zelf niet zijn die dit geschreven heeft, want in de volgende alinea gaat het over ‘Kees en zijn broertje’, hij is daar derde persoon, en dat blijft hij verder. Daar is dus iemand anders aan het woord. Wie? Nu ja, wie zal het anders zijn dan de schrijver, dan Willem Wilmink. Maar als hij het is, die alles aan ons, zijn lezers, vertelt, dan vereenzelvigt hij zich dus in hoge mate met zijn Kees. Hij bekijkt de gang van zaken door diens ogen: ‘Sinterklaas was weer in Nederland aangekomen. Op heel veel plaatsen tegelijk zoals hij gewoon was.’ (Kees weet al beter, maar speelt omwille van zijn jonger broertje mee; wij krijgen een knipoog). In de volgende zin wordt het broertje van Kees aan ons voorgesteld, met - heel behulpzaam, te onzen behoeve - zijn naam er bij: ‘Op een koopavond liepen Kees en zijn broertje Fred en hun vader langs de feestelijk verlichte winkels.’ We worden ingelicht, nu rechtstreeks door de auteur. In wat volgt, maakt Fred zich zorgen over de brutale liedjes die hij over Sinterklaas heeft gezongen. Maar dan staat er: ‘Vader stelde hem gerust.’ Dus niet ‘Zijn vader stelde hem gerust’, - wij worden niet langer op een afstand gehouden, maar krijgen het uit de mond van Kees-zelf te horen. Wij lopen naast hem in de winkelstraat. ‘Van in de zak en mee naar Spanje gaan is tegenwoordig geen sprake meer,’ zegt vader tegen Fred. En hij voegt nog toe: ‘De goedheiligman heeft zich aangepast aan de moderne ideeën over opvoeding.’

Dit laatste hoeft Fred niet meer te begrijpen. De formulering gaat over zijn hoofdje heen in ònze richting, eventueel via Kees. Op zo'n punt is het verhaal weer meer een boek *over* kinderen dan een kinderboek. Maar aardig is het! Voor twaalfjarigen en ouderen. Voor ons.

Aangebrande lucht

Dat voortdurend wisselen van perspectief (zo heet dat, als ik 't wel heb, dat vertellen vanuit telkens verschillend gezichtspunt, waarbij dan ook steeds andere toehoorders verondersteld worden), dat komt in de overige verhalen niet meer voor, zelfs niet in het laatste verhaal, dat weer over een Kees en een Fred gaat, en misschien zijn het dezelfden wel, maar dan zowat vijf jaar ouder. Maar hier dus geen hommage meer aan Theo Thijssen, en niet de gelukkigstemmende intimiteit die daarmee samenging. Zij bezoeken hun vader, die al een jaar geleden uit huis is gegaan, en het verhaal is doortrokken van de pijnlijk-vergeefse pogingen om er iets van te maken als mannen onder elkaar.

> Het was Fred en Kees gelukt om op tijd uit de tram te komen, en daar stond Johan dan. Terwijl ze door de straat liepen, hield Fred zijn hand vast. Want hij voelde zich kleiner dan hij was. Ze slenterden een beetje door de stad en johan vroeg waar ze wilden eten. ‘Café de Beer maar weer,’ zei Kees.

Staat er in deze passage nu iets van het onbehagen dat ik hierboven omschreef? Nee, niet met zoveel woorden. En ook niet in welke andere passage ook maar. Wie het verhaal uit heeft, zal het niet geregistreerd hebben, en al gauw van mening zijn, dat het weinig om 't lijf heeft. Pas als hij het herleest, en nu zoals het moet, zorgvuldig, zal hij opeens de aangebrande lucht ruiken bij iedere, toch strikt feitelijke mededeling: 'hield Fred zijn hand vast'; 'ze slenterden een beetje door de stad'; 'Café de Beer maar weer' (dit laatste bij monde van Kees, die daarmee binnen deze passage als oudere tegenover de nog afhankelijk gebleven Fred wordt getypeerd). Het verkeerde pannetje.

Bitterzoet geluk

Achterop zijn boek verklaart Willem zijn titel en zegt daarbij dat verhalen over vroeger vaak rooskleurig zijn en voor kinderen buitengewoon ergerlijk: 'Toen ik zo oud was als jij..., altijd tevreden..., altijd eetlust..., mijn staartdelingen zonder fouten en ik zat in het verzet' (zulke snelle flitsen zijn er telkens, zijn beschouwing van de zaak blijkt dan opeens niet zo onschuldig als het leek, - o, die tukkers!).

Daar heeft hij het dus over verhalen voor kinderen.

Dat neemt hij niet met zoveel woorden terug als hij verderop zijn eigen verhalen noemt ‘soms liefelijk, een enkele keer zelfs vermomd als hemelse taferelen’ (en soms dus lelijk aangebrand). Die enkele keer treft men midden in het boekje aan, het is het verhaal ‘Daan is dood’, dat zich inderdaad in een idyllische hemel afspeelt, met allerlei bijzonder gezellige figuren en spitse grapjes en situaties die vaak ontleend zijn aan de Twentse werkelijkheid die we in de voorgaande verhalen hebben leren kennen. Vertegenwoordigend voor deze zoete droom lijkt me de reclameplaat van VAN ROSSEM'S TROOST, die even in het begin voor ogen wordt gebracht: ‘een ouderwets stadje waar een man aan de schandpaal staat, maar een voorbijganger laat die arme kerel uit een stenen pijpje roken’. In dat licht van schuldigheid, zachtmoedige vergevingsgezindheid, landelijke eenvoud en pittige realiteit staat dit hele verhaal, en wie die plaat niet meer kent, kan dan tenminste zijn troost halen uit Willem z'n tekst.

Toch: is dit werkelijk alleen een zoete droom? Gaat ‘het boek van alle droefenissen’ inderdaad dicht, zoals gehoopt wordt in het lied dat uit de oude jukebox opklinkt? Nee, op 't allerlaatst blijkt ook in de hemel het geluk nog *bitterzoet*.

Leuk gezicht

Alle andere verhalen worden door een ‘ik’ verteld, en dat is natuurlijk niemand anders dan Willem Wilmink zelf.

Daar is in ‘Siempie’ weer zo'n prachtig gelanceerde uitsmijter, het laatste woord, op een aparte regel: BOE!! Maar om dat voelbaar te maken, zou ik het hele verhaaltje moeten overschrijven, zo hecht zit het verhaal in elkaar getimmerd. De pointe wordt het hele stuk door, telkens met een enkel trekje, voorbereid: de bezichtiging van Den Haag, onder leiding van de vader van Siempie; het hele mooie meisje, ‘een prima reclame voor de artikelen die daar [in de winkel Apollo] werden verkocht’, ‘Ach, zulke mooie, stralende meisjes had je in 't oosten des lands toch niet’; daar is het slapen gaan van de twee voetbaljongetjes met de armen om elkaar heen, ‘de vader van Siempie kwam z'n vrouw halen om naar ons te kijken want hij vond het een leuk gezicht zoals we daar lagen. De twee ouders bleven nog een tijdje bij ons bed staan, de armen om elkaar heen’... alles *Meeresstille und kalmes Glück*. En de volgende dag de wedstrijd, het circusbezoek, en bij thuiskomst 's avonds Siempie's vader BOE!! met z'n hoofd opeens om een gordijn heen. ‘Het meisje vond dit zo geestig dat ze de slappe lach en een hoestbui kreeg. Ik begreep dat niet goed, want ik was leukere dingen van de man gewend’. En ja, als hij dan een jaar later het mooie meisje nog wel eens wil zien... Ze is niet meer in de winkel, en ook de man is er niet meer. De pap is weer in het verkeerde pannetje gekookt, en het terloops gelezen zinnetje:... ‘ik was leukere dingen van de man gewend’ wordt opeens veelbetekenend.

En dan staat daar het laatste woord, nu namens de vertellende instantie: BOE!!

Eenvoudige nabeschouwing

In andere verhalen gaat het over de oorlogservaringen van de acht- à tienjarige en zijn jeugdliefde, temidden van de volwassenen. Na al die snelle, maar telkens veelzeggende gebeurtenissen en hun latere ontwikkeling, hun gruwelijke of treurige afloop, komen telkens slotregels met een eenvoudige nabeschouwing:

> of het niet beter zou zijn om te doen als de Denen indertijd: de oppermachtige vijand maar laten komen en hem dan, zonder wapens, op alle mogelijke manieren tegenwerken. En je kunt je tenslotte afvragen wie die vijand dan wel zal zijn.

(Want na de zesde en negende augustus was het handige verschil tussen de goeden en de kwaden een stuk minder duidelijk geworden).

Benijdenswaardig als je zó kunt luisteren naar jezelf. Naar die meest wezenlijke dingen die nog in je leven, waar je trouw aan bent, ook al weet je inmiddels dat ze wel wezenlijk voor je gebleven zijn, maar soms niet zo heerlijk waren als je eenmaal dacht. En ach, andere zijn nu zo verbijsterend niet meer.

Maar van deze mooie zinnen zal iemand die Willems boekje niet gelezen heeft, niet veel begrijpen. Daarom heb ik het in wat er aan voorafgaat nóg mooier geprobeerd: ik heb zoveel en vaak als mogelijk hemzelf aan

't woord gelaten. Want dat zal maken dat mijn lezer zijn lezer wordt.

Met zijn poëzie heeft Wilmink zijn lezers al gevonden en voor zich gewonnen. Met zijn proza heeft hij nog zeer veel bewonderaars te veroveren. Daartoe moet *Het verkeerde pannetje* herdrukt worden. En Willem heeft nog meer te schrijven over zichzelf en zoveel anderen uit zijn zestigjarig leven. Laat ie 't doen!

Enno Endt (1923 te Enschede) was tot 1986 hoofddocent Moderne letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam

Patrick van den Hanenberg
Willem Wilmink: Zweven op de grond
De perfecte tekst van een kleinkunstlied

Aan welke eisen moet - naar de subjectieve maatstaven van ondergetekende - de perfecte kleinkunstliedtekst voldoen?

Een: er moet iets interessants worden verteld. Het hoeft geen serieus onderwerp te zijn. Drs. P heeft bewezen dat over knolraap en lof, schorseneren en prei een buitengewoon belangwekkend lied kan worden geschreven.

Twee: de tekst moet de luisteraar beroeren. Deze beroering kan bestaan uit lachen (zie het lied over knolraap en lof, schorseneren en prei), huilen (niet zichtbaar, we hoeven het niet te overdrijven) of aanzetten tot denken: Gôh, het is inderdaad niet eenvoudig om eenzaam en alleen in Amstelveen te zijn.

Drie: er moet een intrigerend rijmschema worden gehanteerd dat bij het zingen toch een terloops karakter behoudt. En ‘Elsje moet naar Hopsi Topsi-land’ van Neerlands Hoop? Jazeker, dat is een puik lied, en Bram Vermeulen heeft zich bij deze ongelijkvormige, rijmloze poëzie van Freek de Jonge kranig gedragen. Maar we hebben het over perfectie en niet over heel goed.

Vier: het moet een ruime houdbaarheidsgrens hebben. Natuurlijk, geen enkel lied is voor de eeuwigheid geschapen, maar als in een lied namen worden gebruikt van ministers, of van leiders van rebellenlegertjes die streven naar onafhankelijkheid van hun tien bij vijftien kilometer lapje grond, dan is dat lied slechts te consumeren op de dag van productie.

Zelfs dat prachtige lied van Joop Visser over de hardvochtigheid van minister Ruding, die zijn dochter ‘in d'r blote reet’ voor het raam laat werken en zijn moeder laat ophangen, als het maar helpt het financieringstekort te drukken?

Eh... Ruding?

Of dat grappige nummer van Jeroen van Merwijk over Shevarnadze?

Shevar-wie?

Vijf: het lied moet een substantiële lengte hebben. En dan hoeft het niet zo uitgesponnen te worden zoals Guus Vleugel dat doorgaans deed voor Lurelei en Jasperina de Jong solo, voor wie hij bijvoorbeeld eindeloos doorzaagde over Sibylle, de laatste striptease-danseres. Maar een lied moet wel voldoende vlees hebben.

Konden bij de vorige criteria de uitdagende tegenargumenten nog worden verworpen, bij het lengte-criterium komt treiterig een zeer geestig jaren zeventiglied uit de Amerikaanse protest-folk-hoek naar voren, een richting die floreerde dankzij de oorlog in Vietnam, het vertrappen van de negers, en schurkachtige bewoners van het Witte Huis. Na een weelderig openingsakkoord (op de gitaar natuurlijk), klonk het:

> I'll sing of Spiro Agnew
> and all the good he's done...

Einde lied.

Maar, zo zal de oplettende lezer opmerken, wordt met dit lied punt vier dan niet geschonden? Want Agnew, eh, was dat niet die man die hoorde bij die man van Watergate?

Als je dan inderdaad nog weet dat Agnew die aartsconservatieve vice-president onder Nixon was, die vanwege een belastingschandaal het veld moest ruimen nog voordat zijn baas werd afgeserveerd, waardoor Gerald Ford als nieuwe vice-president werd benoemd, die, na het voortijdig vertrek van Nixon, voor het eerst in de Amerikaanse geschiedenis, in het Witte Huis kwam zonder door het volk te zijn gekozen, ja als je dat allemaal nog weet, treedt dan niet punt *zes* in werking? En dat luidt: het perfecte kleinkunstlied moet geschreven zijn in de Nederlandse taal. Eigenlijk zou dat punt moeten worden overgeslagen, want onder kleinkunst valt natuurlijk ook al het moois dat Jacques Brel, Kurt Tucholsky en het Amerikaanse supertrio Tom Lehrer, Randy Newman en Loudon Wainwright III hebben geschreven. Maar voor het ge-

mak plaatsen we punt zes er toch bij, want na deze inleiding moeten we uitkomen bij Willem Wilmink, en wie weet wat er verder nog allemaal aan internationale kwaliteits-kleinkunst is geschreven.

Nu zijn we echt bij Wilmink, want hij weet namelijk wél wat er internationaal te koop is. Hij vertaalde/bewerkte uit het Engels, Frans, Duits, Zuidafrikaans, Portugees, Chinees en Grieks. Voor 'Het Huishoudschoolsyndroom' (1991) van Jenny Arean herschreef Wilmink twee teksten van de Griekse dichter Nikos Kawadias. Het breed-romantische pathos is aan Wilmink wel besteed en Jenny Arean zingt met zulk materiaal en met haar tweehonderdtwintig volt-stem scheuren in het pleisterwerk van elke schouwburg. Over de lichtmatroos die cyclonen overleeft, warmte zoekt bij een jongen in Sevilla, een man in Algerije vermoordt, en voor straf een koud en kledderig zeemansgraf zal vinden 'zonder zijn drie gouden strepen':

Vergeef me, in druilerig Santa Fé
ging ik op een nacht met een dame mee
en ik heb uit haar kous het geld gejat
waar ze heel die dag voor gezondigd had.

En over een mes, dat door een koopman op een markt in Algiers wordt aangeboden ('hij leek wel uit een schilderij van Goya weggelopen'), waarmee Don Basilio zijn ontrouwe Dona Julia heeft gedood, een Italiaan zijn Griekse bootsman in de longen stak, en Comte Antonio zijn broer heeft aangevlogen. Ondanks de waarschuwingen van de handelaar, koopt de zeeman het mes toch:

Achter mijn riem heb ik een mes, ik draag het altijd bij me.
Ik zal er niet mee pronken en ik zal er niet mee zwaaien.
'k Heb niemand op de wereld om te haten of te doden,
ik zal het op een dag wel in mijn eigen lijf omdraaien.

Boven de tien

De perfecte tekst van een kleinkunstlied bestaat natuurlijk niet. Dat zou ook te ontmoedigend zijn voor die vele ploeteraars die nog al die programma's moeten vullen. Maar Willem Wilmink komt een aantal keren behoorlijk dicht in de buurt. 'De oude school' behoort zeker tot die categorie. Het werd voor de eerste keer gepubliceerd in *Goejanverwellesluis. Korenschoven, liedjes en gedichten* (Amsterdam 1971) en werd opgepikt door Cabaret Don Quishocking, dat het nummer gebruikte voor het programma *Zand in je badpak* (1973). Het bevat een aantal typische Wil-mink-ingrediënten. Allereerst verwijst het naar Enschede, de stad waar Wilmink in 1936 is geboren. Ten tweede wordt er een opmerking over voetbal gemaakt, Wilminks geliefde sport:

Je speelde in een schooltoernooi
en het begin was wondermooi
fijn voetbalweer
je kreeg met 10-1 op je smoel,
de kleine keeper in zijn doel
hij weende zeer

Oospronkelijk was de nederlaag zelfs nog groter: 12-1. Twaalf is het maximaal aantal doelpunten dat men in één lettergreep kan vermelden. Maarwie goed naar sarrende stadionspreekkoren luistert (tien, tien, tien!) weet dat 10-1 nog smadelijker is dan 12-1. (Prachtig is Wilminks verontwaardigde gedicht dat hij schreef toen PSV de Twente-speler Arthur Numan uit het Diekmanstadion wegkaapte. En ook als hij over het plechtige Wilhelmus, de Tachtigjarige oorlog en de Vrede van Münster schrijft [‘Qua rijm en ritme is het Wilhelmus soms bijzonder onhandig. Een ervaren liedjesschrijver zou het beter hebben gedaan], schuift hij er nog wel wat voetbal in:

> En zelfs wie nimmer van die oorlog
> en van die vrede heeft gehoord,
> zingt nu nog zachtjes het Wilhelmus
> wanneer Van Basten heeft gescoord

Maar dat alles terzijde.) Ten derde worden er dingen verteld die het lied ook voor kinderen toegankelijk maken: behoorlijk ziek worden van roken in het fietsenrek, de meester verrassen met een klapsigaar.

Wilmink schrijft eigenlijk nooit speciaal voor kinderen, ook al is veel van zijn werk voor kinderen uitermate geschikt. Het is een tweede natuur van hem ge-

worden om zo te schrijven dat ook kinderen het kunnen begrijpen.

Zijn gave om de grens tussen kleinkunst voor jeugd en volwassenen te laten vervagen heeft alles te maken met zijn leeftijd: ‘Ik ben nooit ouder geworden dan elf jaar.’

Ten vierde: Wilmink heeft (naast Nederlands) geschiedenis gestudeerd. Deze interesse klinkt in veel liedjes door. Van zijn oude school herinnert hij zich de platen van ridders met een kruis en van Goejan-verwellesluis, en de mooie lichte plaat waarop een kleine dessa staat. Voor de uitvoering van Don Quis-hocking werd deze herinnering aan Ons Indië nog verduidelijkt door er ‘Bali, Lombok, Soemba, Soembawa, Flores, Timor enzovoort’ aan toe te voegen. Ten vijfde: het lied zit vol melancholie, zonder dat het ook maar één moment zeurderig wordt. De auteur denkt met weemoed aan de tijd dat er 's winters nog gewoon sneeuw was, en geen centrale verwarming.

De najaarsblaren op de grond
daar stapte je zo fijn in rond,
de school voorbij,
en 's winters was de kachel heet
en als je daar dan sneeuw in smeet,
dan siste hij

Zes en tenslotte: het is een ambachtelijk geschreven tekst, met lekker veel allitererende s-en in de laatste regel van de winterstrofe, met een degelijk rijmschema (*aabccb*), en een prettig strak ritme met een klein huppeltje, waar een componist zich met liefde op werpt. Pieter van Empelen heeft er een passende, aangenaam droefgeestige melodie bij gemaakt.

Bom

Wilmink heeft niet speciaal voor Don Quishocking geschreven, zoals hij later deed voor de *Stratenmaker-op-zee-show, Klokhuis, De Taalstraat* en het bejaardenprogramma *Dat ik dit nog mag meemaken*. Maar - zo herinnert ex-Don Quishocking lid Jacques Klöters zich - wat hij zelf echt mooi vond, droeg hij altijd op zak.

Voor *Kinderen En Militairen Halfgeld* (1969) gebruikte Don Quishocking ‘Atoombom-Annie’. Deze doem-denk-dame wordt door Wilmink met veel liefde beschreven, maar hij maakt toch duidelijk dat ze niet moet overdrijven:

Annie was van jongs af aan al
een wat zorgelijke natuur
Annie denkt maar steeds ‘we gaan al’
en we gaan pas op den duur
en het vuurwerk zal gaan knallen
en de klokken zullen slaan,
en dan gaan we met z'n allen
naar de maan,
Atoombom Annie.

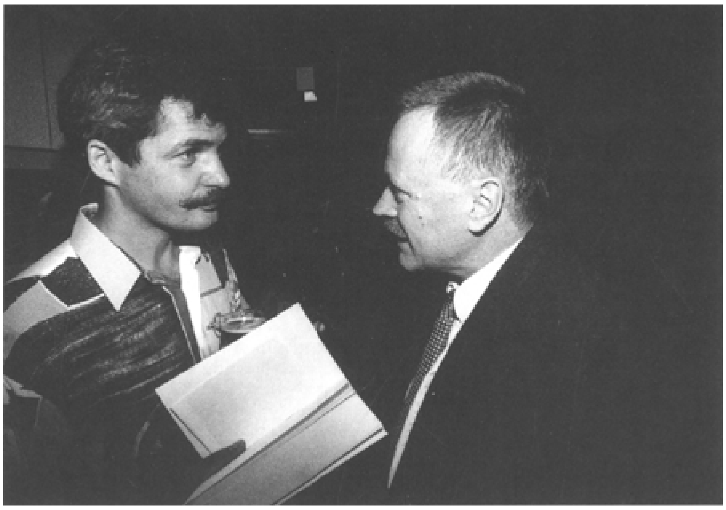
Er spreekt een zalige relativering uit de opmerking... dat we pas op den duur gaan. Er is dus geen reden om een diep pessimistische levenshouding aan te nemen en de dingen die je doen moet, ideologisch onderbouwd terzijde te schuiven. Wilmink is geen moralist, die de boodschap door de strot wil duwen, maar achter zijn woorden doemt wel de vriendelijke onderwijzer/opvoeder op. Zoals hij ook laat zien in 'De bom valt nooit', dat door Herman van Veen op het repertoire is genomen. Het lied was weer een reactie op de regel 'Jij moet nog huiswerk maken, voordat de bom valt' uit 'De Bom' van de popgroep Doe Maar. Ofschoon Wilmink allesbehalve een zorgeloze geest is, weigert hij excuses te zoeken voor onaanvaardbaar onmaatschappelijk gedrag. Daarom moeten we ervan uitgaan dat de bom niet valt:

> Moet het nu uit zijn met die kater?
> Moeten wij denken over later?
> Ach, dat gezeur van 'Het heeft geen zin',
> daar trapt geen schoolmeester meer in.

Doordacht en onbevangen

Net als Wilmink combineert ook Herman van Veen lichtvoetigheid met realisme. Dat maakt de clown/bard een zeer geschikte vertolker van het doorleefde Wilmink-materiaal. Toen een journalist van De Tijd (8-4-1988) opmerkte dat melancholie en humor toch eigenlijk niet samen kunnen gaan, antwoordde Wilmink: 'Ik geloof dat het bij elkaar hoort. Neem Joop Doderer. Was in de oorlog fel anti-Duits,

weigerde lid te worden van de Kultuurkamer, zat met Jan Musch samen in een illegaal cabaret. Zo'n man dus, zo'n door en door ernstige en melancholische man, daar lacht heel Nederland zich de pleuris om. Of neem Churchill. Manisch depressief, zat vaak dodelijk in de put, maar heeft, wat die dan verder ook voor een man geweest moet zijn, heel Engeland moreel op de been gehouden. Het lijkt me dat een melancholicus dat kan, omdat die voelt wat er in de mensen omgaat.'



Willem Wilmink met Herman Finkers (foto: Herman Nijhoff)

Willem Wilmink weet eveneens wat er in de mensen omgaat. Hij kijkt geïnteresseerd om zich heen, kan uitstekend luisteren, en vindt niets of niemand te min, omdat hij zich constant goed realiseert waar hij zelf vandaan komt: zoon van een Twentse textielarbeider. Hij heeft altijd dingen willlen maken die ook mensen uit zijn eigen straat zouden kunnen waarderen. Na de lagere school gingen maar twee leerlingen naar de middelbare school, de rest ging de fabriek in. Wilmink beseft dat die mensen zijn studie hebben betaald en vindt dat ze daar best iets van terug mogen zien.

Hij kruipt in de huid van een spelend kind, een door haar man verlaten vrouw, een bouwvakker op de steiger, de vrouw van middelbare leeftijd die de voetbalkantine verzorgt en haar man die grensrechter is bij de junioren. Hij bestudeert een oude foto en probeert erachter te komen wat er omgaat in de zoon van de Amsterdamse jood die bij een razzia wordt opgepakt, maar ook in de zoon van de soldaat die daar lachend bij staat te kijken. Willem Wilmink houdt niet van afstand. Hij klimt over muren, ontleedt het hart, en ziet in alles waarde. Daar schrijft hij over, in taal die voor iedereen begrijpelijk is, zonder dat hij hinderlijk

op zijn hurken gaat zitten. Het is een wonderlijke mengeling van doordachtheid en onbevangenheid, die Joost Prinsen, Jenny Arean, Wieteke van Dort, Herman van Veen en nog een aantal kleinkunstenaars aanspreekt.

Droefgeestige klanken

Van 1961 tot 1978 doceert Wilmink aan de Universiteit van Amsterdam Moderne letterkunde. In zijn colleges behandelt hij alle literaire genres met evenveel liefde en ontzag. Onder zijn gehoor bevinden zich studenten als Ivo de Wijs, Hans Dorrestijn en Fetze Pijlman, die als tekstdichters nog duidelijke Wilmink-sporen in zich dragen. Na de woelige jaren 1968/69 komt docent Wilmink op de 'gedemocratiseerde' Universiteit van Amsterdam goed tot zijn recht. Zichzelf begeleidend op de accordeon (een instrument, mits goed bespeeld, dat de meest droefgeestige klanken kan voortbrengen), zong hij zelfgemaakte smartlappen en opgewekte liedjes. Ook tegenwoordig treedt Wilmink, die als kind al 'zanger met een cowboyhoed' wilde worden, nog op met enkele leden van de Twentse groep Jakkes.

Aan de universiteit toont hij zich wars van elke vorm van elitarisme en negeert de hogere status die de poëzie ten opzichte van het lied heeft verkregen. Deze opvatting is duidelijk terug te vinden in het boekje *Van Roodeschool tot Rijsel*, een persoonlijke kijk op het Nederlandse lied (Amsterdam, 1988), waarin rijp en groen, volksliedje, Middeleeuws kerklied, geëngageerd werk van Jaap van de Merwe en Jules de Corte, kinderliedje en zeemansballade een gelijke behandeling en waardering krijgt. Niet het genre, maar de intentie bepaalt de waarde volgens Wilmink: 'Als Eddy Christiani zingt "Mijn achterband is wel wat zacht, maar dat geeft niet lieve pop, spring maar achterop, spring maar achterop", dan heeft hij geen fiets bij zich en daarom is het literatuur.' En als hij erop wordt gewezen dat veel teksten van de Zangeres zonder Naam louter *humbug* zijn, dan is zijn reactie: 'Veel teksten van A. Roland Holst zijn óók humbug, dat is dus ook geen literatuur.'

In 1979 volgt hij Rob Chrispijn op als docent tekstschrijven aan de Akademie voor Kleinkunst in Amsterdam. Wilmink had zich al in zijn studententijd met cabaret ingelaten. Eind jaren vijftig maakte hij deel uit van het groepje La Pie qui chante, met onder meer Hedy d'Ancona en Hans Reiziger.

Chrispijn had de kleinkunst-studenten zoveel vrijheid en ruimte gegeven ten aanzien van metrum, rijmschema en onderwerp, dat zij bijna het lokaal uitzweefden. Wilmink geeft aan dat je wel met hogere onderwerpen bezig kunt zijn, maar dat je die aards en toegankelijk moet behandelen. Eenvoud voor alles.

Uiteindelijk botst hij met de directie van de Akademie die meer waarde hecht aan presentatie en accentloos Nederlands dan aan de inhoud. En Wilmink is vooral inhoud. Met een fijngevoelige pen, die soms doet denken aan het vriendelijk realistische proza van Simon Carmiggelt, beschrijft hij grote problemen aan de hand van overzichtelijke voorbeelden:

> Als er iemand nu zou vragen:
> was er liefde in het spel?
> Ach, hij heeft haar nooit geslagen,
> dus misschien een beetje wel.

En ze hebben in die jaren
een bestaantje opgebouwd,
wat niet iedereen kan zeggen -
zestig jaar getrouwd

Als student schreef Willem Wilmink in de Almanak van de Vereniging Unitas Studiosorum Amsteloda-mensium: ‘Ik ben wel eens zo eenzaam geweest dat mijn spiegelbeeld mij niet meer wilde herkennen.’

Het leed van zelfs de meest eenzame mens zal na het lezen van deze verzuchting verlicht worden. Wilmink biedt troost door herkenning, dat is de grootste kracht van zijn liedteksten.

Er zijn dus meer mensen die niet het vermogen hebben om elkaar voor langere tijd lief te hebben:

Reken het niet dat ik je nimmer heb begrepen
en geen benul had van het psychisch mijn en dijn
Want zonder jouw gevoelens en problemen
hadden we goden kunnen zijn

Er zijn dus meer mensen die moeite hebben met ouder worden:

Alle mensen lopen me voorbij
links en rechts gaan hele rijen me voorbij
Mij is de afstand veel te groot
na vijf stappen staat het licht op rood

En er zijn dus meer mensen die heimwee hebben naar hun geboorteplek, of naar een ander houvast uit het verleden:

Ach zo'n café
met een lage zoldering
en geen wc
voor dames apart,
ach, zo'n café
wordt spoedig een herinnering:
verboden door de wet,
met z'n rommelig buffet
en z'n scheve biljart.

Er zijn dus meer mensen... Willem Wilmink is aangenaam intiem. Het is een gewenste intimiteit. Hij kruipt heel dichtbij en zegt: Het is niet leuk, maar we slaan ons er wel doorheen. Samen.

Literatuur:

Willem Wilmink:
Verzamelde liedjes en gedichten. Amsterdam 1986
Ze zeggen dat de aarde draait. Amsterdam 1988
Javastraat. Enschede 1993

Patrick van den Hanenberg (1953) is docent in Dordrecht en theaterrecensent van de Volkskrant. Recente publicaties: Wij maken van ons huis geen abattoir *(over Drs. P.). Dit najaar verschijnt* Het is weer tijd om te bepalen waar het allemaal op staat. De geschiedenis van het Nederlands cabaret 1970-1995 *bij Nijgh en Van Ditmar, geschreven in samenwerking met Frank Verhallen.*

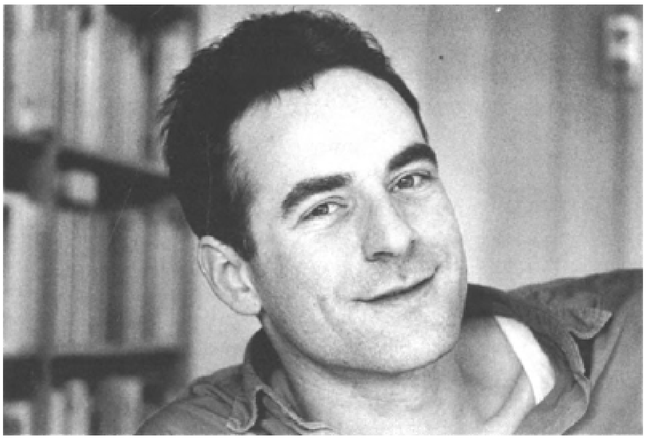
J. Heymans
De zee op de heide
Over Guus Middag, winnaar van de Gouden Griffel 1996

De dichter en tekenaar Chris J. van Geel (1917-1974) omringde zich tijdens zijn leven met veel ‘tuttelaars’, huisvrienden aan wie zijn nieuwe gedichten en min of meer persklare bundeltyposcripten werden voorgelegd. Tot deze tuttelaars behoorden onder meer de Marcel Proust-vertaalster Thérèse Cornips, T. van Deel, Jan Emmens, Enno Endt, Willem Jan Otten en Elly de Waard, de latere levensgezellin van de dichter. Al deze tuttelende arbeid vond zijn neerslag in vier gedichtenbundels: van *Spinroc en andere gedichten* (1958) tot en met *Enkele gedichten* (1973), de laatste uitgave die Van Geel nog geheel zelf heeft samengesteld. Na zijn dood verschenen allerlei bibliofiele en andere bundels, opgediept uit zijn literaire nalatenschap, maar het duurde tot 1993 alvorens Van Geel definitief in het pantheon van de naoorlogse Nederlandse poëzie werd bijgezet. Toen verscheen een monumentale uitgave van zijn *Verzamelde gedichten*, bezorgd door de uit Haaksbergen afkomstige neerlandicus Guus Middag. Deze poëziecriticus en essayist beschouwt de ontdekking van de Van Geelse gedichten nog altijd als een groot wonder: ‘Ik heb dat werk leren kennen via een recensie van Rein Bloem in Vrij Nederland, een bespreking van de bundel *Enkele gedichten:* “Chris van Geel: puur natuur, de geselecteerde wereld van alledag”. Het was eigenlijk helemaal geen lovende recensie, maar de wijze waarop de dichter werd geportretteerd, sprak me geweldig aan. Evenals de aangehaalde gedichten. Ik was toen veertien jaar. Wat zeker ook een rol heeft gespeeld bij mijn grote interesse voor die volslagen onbekende dichter, is het feit dat veertien dagen later in datzelfde Vrij Nederland opnieuw een stuk over hem stond afgedrukt: een “In memoriam” van de hand van Bloem. Zou je dit alles willen dramatiseren, dan zou je kunnen zeggen dat ik via Rein Bloem met Van Geel kennis heb gemaakt, en dat dat ongeveer gebeurd moet zijn op de dag waarop hij is overleden. Ik had toen waarschijnlijk wel enige behoefte om te dwepen en plakte dat gedenkschrift van Bloem over Van Geel in het dagboek dat ik in die dagen bijhield. Wat me in ieder geval erg in die stukken van Rein Bloem aansprak, was het feit dat Van Geel werd voorgesteld als een dichter die graag 's nachts in de natuur wandelde. Dat heeft misschien wel iets met mijn Twentse achtergrond te maken. Ik was geen natuurvriend, maar ik zwierf wel graag gedachteloos rond. Ik liep vaak urenlang met de hond door het bos en langs de Schipbeek, door het park en langs de vijvers - want water hoorde erbij. Ik deed dat gewoon overdag, maar daarom vond ik Van Geel natuurlijk zo bijzonder: omdat hij het 's *nachts* deed.’

Middag heeft altijd gedacht dat zijn bewondering voor Van Geel nog wel eens zou afkalven, maar niets is minder waar gebleken. Met als gevolg dat de *Van Geelse* gedichten ruimschoots aan bod komen in het essayerende werk dat Middag tot nu toe heeft geschreven. Hij debuteerde met *Ik ben een napraatpape-gaai* (1990), een bundeling van dertig kleine essays over poezie die oorspronkelijk werden gepubliceerd in Diepzee, een literatuurtijdschrift voor de hoogste klassen van het middelbaar onderwijs. Op het omslag van deze bundel prijkt een kleine, vogel-achtige collage van Van Geel: een zogeheten ‘Dikdoener’. Vervolgens publiceerde hij de bundel *Alles valt in stukken uiteen* (1993), een keuze uit de poëziekritieken die hij tussen

1983 en 1993 schreef voor Het Parool, Vrij Nederland en het Cultureel Supplement van NRC Handelsblad. In deze bundel over de ‘nieuwste’ Nederlandse poëzie is het werk van Van Geel - vanzelfsprekend - minder prominent aanwezig, maar toch vormt het bij voorbeeld een richtsnoer om de vroege gedichten van de sedert 1993 in Zutphen woonachtige vertaalster Anneke Brassinga te bespreken. Daarna publiceerde hij *Een verre vriendschap* (1995), een essay over Van Geel en S. Vestdijk - in het bijzonder over hun wederzijdse waardering -, en *Ik maak nooit iets mee en andere avonturen* (1995),

een bundel korte, bijna column-achtige verhalen die in eerste instantie op de Kinderpagina van NRC Handelsblad verschenen. Voor dit laatste boek werd hij, tot zijn niet geringe verbazing, gelauwerd met de Gouden Griffel 1996: ‘Het was en is in allerlei opzichten totaal onverwacht. Het boek is, zoals wel meer boeken overkomt, nauwelijks opgemerkt. Voor mijzelf beschouwde ik het in stilte al als “niet verschenen”. En dan is er opeens een eigenzinnige jury die in dit niet verschenen boek ook nog iets bijzonders meent te moeten zien.’ Wat dit betreft heeft het werk van Middag al meer waardering geoogst dan dat van zijn eerste literaire inspiratiebron, want Van Geel heeft nooit een literaire prijs van enige importantie ontvangen, zelfs niet posthuum: ‘Nu ja, hij heeft in 1960 voor een gedicht wel een soort eervolle vermelding gehad, meen ik, en ook nog eens de Marianne Philipsprijs, in 1969 - een prijs voor oudere dichters wier werk enigszins op de achtergrond was geraakt. Dat zegt wel genoeg.’



Guus Middag (foto: Bert Nienhuis)

Twentse jeugdherinneringen

Guus Middag die een in Groningen aangevangen studie Nederlandse taal- en letterkunde in 1984 aan de Universiteit van Amsterdam voltooide, werd in 1959 geboren in een rijtjeshuis aan het Meuke, twee naast elkaar gelegen pleintjes in het hartje van Haaksbergen. Ongeveer een kwart van de dertig korte verhalen in de bundel *Ik maak nooit iets mee* die al drie drukken beleefde, is gebaseerd op Twentse jeugdherinneringen van de schrijver. Zo gaat hij in ‘Het zeedijkverlangen’, een van de meest geslaagde stukjes in de bundel, bij voorbeeld naar zijn geboortegrond terug: ‘Ik maak nooit iets mee. Maar vroeger wel. Want toen woonde ik in een dorp ergens in het binnenland. Het was aan de noordkant omgeven door essen met akkers, aan de oostkant door veen en moerassen, in het zuiden door hei en bos en in het westen door weilanden met houtwallen. Toch was er een straat die Zeedijk heette’. In het vervolg van dit verhaal blijkt ‘die platte straat met die rare naam’ een drijfveer voor Middags poëtische verbeeldingskracht. Als kind probeerde hij die naam onder meer in verband te brengen met ‘de zee op de heide’, een plek, een paar kilometer ten noorden van Haaksbergen, die zijn fantasie buitengewoon prikkelde: ‘Er werd zout in de grond gevonden dat daar enige tientallen miljoenen jaren geleden door een oude zee moest zijn achtergelaten. Een slimmerik had bedacht dat je dat zout met gewoon water kon vermengen. Als je dat in een zwembad liet lopen en als je dan

ook nog voor een kunstmatige golfslag zorgde, kon je midden in de bossen als het ware in zee zwemmen'. Maar in de vijfde klas werd Middag, zoals hij in 'Het zeedijkverlangen' schrijft, ruw uit zijn 'scheepsjongensdro-men' gewekt. Door ene meneer Wielens, een gepensioneerde hoofdonderwijzer die wel eens voor een zieke leerkracht inviel. Op een dag vertelde hij doodleuk dat die Zeedijk in Haaksbergen volgens het oud-Twents naar niets anders dan een lage dijk verwees. 'Dat viel tegen. Maar wat deed die lage dijk daar dan vroeger? Vroeger had de beek die nu met een wijde boog om het dorp liep dwars door het centrum gestroomd'. Middag heeft, naar eigen zeggen, nog vaak

terug moeten denken aan wat meneer Wielens destijds vertelde, terwijl hij maar een paar keer les van die oude onderwijzer had gehad: ‘Wat mij in zijn verhalen beviel, was een vorm van historische ontroering. Dat kan ik niet precies uitleggen, maar het heeft onder meer te maken met de sensatie van oude foto's en het besef dat op de plek waar je nu staat, ooit iets anders is geweest. Denk maar aan die beek langs de lage dijk die een paar honderd jaar geleden dwars door het centrum van Haaksbergen stroomde. Dit romantische besef had ik als kind al en dat heb ik, geloof ik, nog steeds. Ik kan me bij voorbeeld nog goed herinneren dat meneer Wielens vertelde hoe hij als kind, met opgerolde broekspijpen, door het water van de Buurser- of Schipbeek was gelopen. Van Buurse naar Haaksbergen. Dat heb ik zelf nooit gedaan, maar ik heb wel het gevoel dat dergelijke verhalen het beeld van Twente dat ik in mijn hoofd heb, intens hebben gekleurd. Dat beeld is sterk beïnvloed door de generatie voor mij, - dus die van mijn ouders en de rest van mijn familie. Zeg maar, de vergeelde jaren dertig en vijftig.’ Die roepen een bepaald sentiment in Middag op, al kan de voormalige ‘binnenlandse bosbewoner’ moeilijk ontkennen dat hij - toen hij tijdens zijn studie aan het Instituut voor Neerlandistiek in Amsterdam veel dichter bij de Noordzee was beland - zich ook een tijd voor zijn Twentse afkomst heeft geschaamd: ‘Iemand als Herman Finkers of Willem Wilmink maakt het goede Twentse sentiment in mij los. Daar sympatiseer ik mee, maar ik kan het moeilijk benoemen. Het appelleert aan een moedertaal of iets van lang geleden.’

De vroegste jeugdherinnering die Middag in de bundel *Ik maak nooit iets mee* heeft geboekstaafd, speelt zich op de weg tussen Hengelo en Haaksbergen af. Ergens op dat traject raakte hij ooit in een wolkbreuk verzeild. Die ontrukt hij in het verhaal ‘Donder en bliksem’ aan de vergetelheid: ‘Ik maak nooit iets mee. Maar vroeger wel. Want toen heb ik eens een blikseminslag meegemaakt. Ik zat op de achterbank van een auto, een Volkswagen Kever. Mijn vader zat achter het stuur. [...]. Volgens mij reden we regelrecht richting onweer. Hoe zou het midden in een donderbui zijn? Daar lichtte de weg al fel op, alsof duizend tl-buizen tegelijk aanflitsten, een nanoseconde later gevolgd door een scheurende knal, alsof duizend bommen en granaten tegelijk tot ontploffing werden gebracht. Op hetzelfde moment passeerden we, in een bocht van de weg, een boerderij met een antenne op het dak. Gelukkig hadden ze daar de gordijnen open gelaten. Ik keek de huiskamer in en zag een tv-toestel waar een steekvlam uit kwam. En vijf mensen in een halve cirkel eromheen die, terwijl we er langs reden, verschrikt uit hun televisiestoelen omhoog aan het komen waren. Het Kevertje nam intussen behendig de bocht en dook weer de donkere nacht in’. Middag: ‘Hoe oud zal ik toen geweest zijn? Ik denk: een jaar of zes, zeven. Het was ergens in het midden van de jaren zestig. De plek die ik in dat stukje beschrijf, is een bepaalde bocht in de weg tussen Hengelo en Haaksbergen. Daar gaat hij over een kleine beek: de Binnenbeek. En vlak daarna - tenminste als je uit Hengelo komt - staat waarschijnlijk nog steeds die boerderij waar toen de bliksem insloeg. Alleen de televisie of, preciezer gezegd, de antenne werd getroffen, maar de knal van die blikseminslag was geweldig.’

De weg tussen Haaksbergen en Hengelo leerde Middag later als zijn broekzak kennen, want hij bracht zijn middelbare schooltijd op het Grundellyceum in de metaalstad door. Vrijwel altijd ging hij op de fiets naar school. Daar heeft hij, naar eigen zeggen, goede herinneringen aan: ‘Nog altijd heb ik onregelmatig contact met Bernard Lenferink, de docent Nederlands die ik in de laatste drie jaar op de middelbare

school heb gehad. Een leraar van het ouderwetse type. Hij kon een klas dwingen naar iets kleins als een gedicht te kijken, al herinner ik mij ook goede grammatica-lessen. Bovendien had hij er lol in om het Nederlands en het Twents met elkaar te vergelijken. Ooit, tijdens een zevende uur, heeft hij een paar gedichten van Habakuk II de Balker heel precies geanalyseerd, waaronder “De hazen”. Dat gedicht speelt zich in de bossen van Boekelo af. Toen ik daarna naar huis fietste, besefte ik ineens dat ik door het gebied van dat gedicht reed.’ Middag raakte onder de indruk van het werk van de man die later onder zijn eigenlijke naam H.H. ter Balkt zou gaan publiceren. Dat ging zo ver dat hij de gehele bundel *Oud gereedschap mensheid moe* (1976) van Habakuk II de Balker netjes in een schoolschrift overschreef. Aldus oefende hij verschillende handschriften. Hij probeerde allerlei pen-

nen en inkten uit. Dit 'typografisch verlangen' heeft hij ook terloops in een in Tirade (1988, nummer 319) gepubliceerde lezing onder de titel 'De smaak van de omnivoor' vermeldt. Middag: 'De puberteit is voor mij behoorlijk belangrijk geweest voor wat betreft mijn verhouding tot de literatuur. Dat was het begin van alles. Van mijn vijftiende tot mijn achttiende hield ik een dagboek bij. Daarin schreef ik aanvankelijk ook gedichten over verlangen en verdriet, maar toen die poëzie steeds meer de vorm van Van Geel-pastiches kreeg, ben ik daar mee opgehouden. Maar er is nog iets, - en dat durf ik eigenlijk nauwelijks te zeggen. Bij wijze van huiswerk maakte ik allerlei essays voor mijzelf. Over hetgeen op school was behandeld. Dat vond ik eigenlijk net zo belangrijk. Ik ben zeker geen gefrustreerde dichter, want daarvoor stelde mijn poëtische carrière veel te weinig voor, maar ik houd mezelf wel voor een gefrustreerd schrijver van beschouwend proza. Omdat ik het gevoel heb dat het beschouwend proza mijn genre is. Ik zou eigenlijk willen dat mijn stukken over poëzie diepzinniger en veelomvattender waren. Ik hecht er overigens wel aan dat ik niet zelf een dichter ben. Dat geeft mij als poëziecriticus een gevoel van vrijheid of onafhankelijkheid.'

De vorming van een wolk

Nog tijdens zijn studie Nederlands begon Middag voor Het Parool zijn eerste poëziekritieken te schrijven. Naar die gebeurtenis verwijst hij in het 'Ik maak nooit iets mee'-verhaal met de 'klassieke' titel 'Het plintentrapje'. En na zijn studie bezorgde hij, als voortvloeisel van zijn afstudeerscriptie over de ongepubliceerde poëzie van Vestdijk, tezamen met zijn voormalige universitair begeleider Van Deel en H.T.M. van Vliet, de uitgave van deze *Nagelaten gedichten* (1986). Sindsdien is Middag als 'kleine zelfstandige' in het literatuurbedrijf werkzaam. Zijn belangrijkste bezigheid is die van poëziecriticus voor NRC Handelsblad. Een deel van Middags enthousiasmerende kritieken is in het boek *Alles valt in stukken uiteen* gebundeld. Deze titel lijkt iets minder programmatisch dan die van de andere twee bundels *Ik ben een napraatpapegaai* en *Ik maak nooit iets mee*. 'De achtergrond van de titel *Alles valt in stukken uiteen* moet ik maar netjes opbiechten, want ik ben altijd voor de eerlijkheid', verzucht Middag. 'Over die titel heb ik lange tijd nagedacht. In overleg met de uitgeverij waren verschillende regels uit die stukken en gedichten geselecteerd. Uiteindelijk heb ik gekozen voor *Alles valt in stukken uiteen*, de beginregel van een gedicht van Toon Tellegen, omdat hij een aardige woordspeling op de stukken in het boek bevat. Ik leg het nergens precies uit, maar ik heb het lezen van poëzie wel eens vergeleken met de vorming van een wolk. Zo voel ik mij als ik een nieuwe gedichtenbundel heb gelezen: een hoofd vol indrukken, gedachten en opmerkingen. En van die wolk moet ik dan een krantenstuk maken. De wolk moet als het ware worden ingedikt. *Alles valt in stukken uiteen* is misschien een enigszins negatieve titel, maar zo beschouw ik hem ook wel. Mijn stukken verhouden zich tot de wolk aan gedachten in mijn hoofd als datgene wat het aflegt tegen het geheel van de leeservaring. Die is altijd zoveel rijker. Mijn boek met kritieken is niet meer dan een klein stukje uit een veel groter geheel. En elk stukje daarvan is ook maar een stuk...'

De tweeenveertig kritieken in de bundel *Alles valt in stukken uiteen* - waarvan met name de vroegste nogal eens als de beste van twee verschillende versies zijn overgebleven, zoals Middag in het essay ‘De smaak van de omnivoor’ opmerkt - kenmerken zich door een aanstekelijke poëzie-analyse, ingeklemd tussen een trefzekere begin- en een dito slotzin. De intrigerendste beginzin is de aanhef van het stuk ‘Begin dat nog begonnen moet’ over de bundel *Zoals* (1992) van Judith Herzberg: ‘De overbodigheid van de interpretatie: daar zou ook nog eens een mooi essay aan gewijd moeten worden’. Deze droge constatering is daarom zo opmerkelijk, omdat Middag zich in de bundel *Alles valt in stukken uiteen* eigenlijk aan niet anders dan poëtische duiding overgeeft. ‘Deze opmerking is’, aldus Middag, ‘grappig bedoeld. In de secundaire literatuur over poëzie - hetzij kritieken, hetzij studieuze essays - ontkom je er enerzijds niet aan een interpretatie te geven, maar anderszijds weet je ook dat zij waarschijnlijk veel overbodigs zal bevatten, domweg omdat je bij voorbeeld iets niet weet. Had je dat wel geweten, dan had het een heel ander licht op een bepaald gedicht geworpen. Om het aforistisch te zeggen: interpretatie is onontkoombaar,

maar ze blijkt soms overbodig of achteraf fout te zijn. Een mooi voorbeeld daarvan vond ik in de gedichtenbundel *Iets zo eenvoudigs* (1995) van Huub Beurskens. Het gedicht 'Epileptische aanval vanuit de temporaalkwab' gaat over de vraag waarom Saulus, onderweg naar Damascus, drie dagen verblind is geweest. Het antwoord bleek 'iets zo eenvoudigs' als een aanval van epilepsie te zijn, althans volgens sommige medici. Die wetenschap maakt vanzelfsprekend een belangrijk deel van de voorafgaande interpretaties van die zonderlinge gebeurtenis overbodig.' De allermooiste slotzin die in *Alles valt in stukken uiteen* staat geboekstaafd, is misschien wel de afronding van het stuk 'Geen leerling die begreep wat hij kwam doen' over de bundel *Ze zeggen dat de aarde draait* (1988) van Willem Wilmink: 'De poëzie van Wilmink is de poëzie van iemand die gaat zingen als hij met 1-0 achterstaat'. 'Heel mooi', vindt Middag ook zelf, maar hij voegt er onmiddellijk aan toe dat die slotzin eigenlijk van Wilmink is: 'In zijn "spoedcursus gelegenheidsdichten" merkte hij op dat de FC Twente-aanhang op de tribune ook zong als de club een doelpunt tegen kreeg: "En het geft allemaol niks, want wij holt van mekaor, holadié, holadio". Ik weet niet waarom, maar zulk gedrag vind ik tegelijk grappig en ontroerend.' Middag weet nog heel precies hoe en wanneer hij het dichtwerk van Wilmink ontdekte: 'Dat was tamelijk laat, pas in de loop van 1987. Na een college op het Instituut voor Neerlandistiek te hebben gegeven, stapte ik de kamer van Tom van Deel binnen. Daar lag de bundel *Verzamelde liedjes en gedichten* (1986) van Wilmink op tafel. Die had ik nog niet gezien. Ik bladerde er even in en toen heb ik wel drie of vier uur in die bundel zitten lezen. Erg veel lol gehad, herinner ik me, helemaal in m'n eentje. En ook wel van de ene verbazing in de andere gevallen, omdat ik het werk van Wilmink zo mooi, herkenbaar Twents en grappig vond, en het was ook nog zo veel. Toen kwam ik in die bundel een gedicht uit de *Carmina Burana* tegen dat ik eerder al eens opgezocht had omdat Eva Gerlach een regel daaruit als motto voor een bundel gebruikt had. Maar nu trof ik het in een Twentse vertaling aan: "Klacht van den gebroadn zwaan". Met versregels zoals: "Met mienn mooin langn nek / zwemn ik in de Buurse Bek, / t was mien" beste tied, joa krek... / Oo, mien God, zwart as nen pot / a'j toch an dat broadspit wort'. Dit had iets sensationeels. Op een kamertje in Amsterdam las ik een gedicht over een zwaan uit een Middeleeuws studentengedicht in een soort potjeslatijn die, over zoveel culturen heen en na zoveel vertalingen, uiteindelijk volgens de Twentse vertaling in de Buurser Beek blijkt te hebben gezwommen. Een watertje dat ik ken en waar ik vroeger vaak langs liep.'

Multi-functionele c-junior

Als poëziecriticus van NRC Handelsblad is Middag door een wonderlijke samenloop van omstandigheden tot het schrijven van de bekroonde reeks verhalen onder het motto 'Ik maak nooit iets mee' gekomen. Een en ander heeft hij in de 'Verantwoording' bij het gelijknamige boek beschreven: 'Ik maak nooit iets mee. Maar op dinsdag 23 juli 1991 wel. Want toen bevond ik mij op de redactie van NRC Handelsblad. Ik had een recensie ingeleverd en lummelde nog wat rond, toen de dienstdoende Kinderpagina-redactrice mij in het voorbijgaan vroeg of ik niet even wat kopij kon leveren. De pagina was nog niet vol, de tijd drong en het was mooi

weer, dus ieder onderwerp was welkom. Ik maakte afwerende gebaren en beriep mij op mijn gebrek aan fantasie. “Maar maak jij dan nooit iets mee?” vroeg zij. “Nee,” mompelde ik naar waarheid, “ik maak nooit iets mee.” Het gesprek kon daarmee wel als beëindigd worden beschouwd, maar het zat mij niet helemaal lekker’. Met als gevolg dat Middag binnen een half uur alsnog een verhaal voor de bewuste Kinderpagina schreef. Dat werd het begin van een reeks met een vast stramien: steeds dezelfde beginzin, een soortgelijke tweede zin en steeds dezelfde wending naar een gedicht aan het slot. Eigenlijk is de ‘Verantwoording’ het eenendertigste stukje in *Ik maak nooit iets mee*. Dat rondt de bundel trouwens mooi af, want het wijst naar het allereerste stukje terug.

Behalve allerlei jeugdherinneringen aan Twente is ook sport een terugkerend onderwerp in de bundel *Ik maak nooit iets mee*. In het verhaal ‘Siësta in Siena’ vertelt Middag bij voorbeeld welke droom hij geruime tijd heeft gekoesterd: ‘Vroeger wilde ik later altijd voetballer in Italië worden. Het liefst in de Serie B of C (de Italiaanse eerste of tweede divisie) want daar

spelen ze in kleine, lage stadions, zodat je tijdens de wedstrijd nog wat van de omgeving kunt zien: een rij cipressen of een stadje op een heuvel of een mooi uitzicht over een dal'. Middag: 'Denk vooral niet dat ik een gefrustreerde voetballer ben. Dan had ik er namelijk veel meer voor moeten doen, maar verder dan multi-functionele C-junior bij HSC '21 ben ik nooit gekomen.' Dat hij het verhaal 'Siësta in Siena' met een kwatrijn van Van Geel besluit, een Barbarber-tekst onder de titel 'Portret', is ongetwijfeld niet helemaal toevallig. De ene jeugdliefde roept nu eenmaal de andere op. Wat hebben poëzie en sport eigenlijk met elkaar te maken? Volgens Middag zijn ze allebei 'nutteloos en soms erg mooi. Ze staan buiten het dagelijkse leven, maar ze hebben er toch ook veel mee te maken. Ze zijn er een spiegel van, een metafoor voor. Bij poëzie en sport vind je in verhevigde of uitvergrote vorm allerlei emoties en verschijnselen terug die in het dagelijkse leven vaak grijzer voorkomen. Wat ook bij zowel sport als poëzie hoort, zijn de regels. Een voetbalwedstrijd is na negentig minuten afgelopen, het geheel is ingekaderd. Loopt iemand op de honderd meter buiten zijn baan, dan wordt hij gediskwalificeerd. Zo zijn de spelregels. Iets dergelijks geldt in de poëzie. Je legt jezelf een beperking op om vervolgens binnen die beperking zo goed mogelijk te worden.'

In zijn essay 'De smaak van de omnivoor', de neerslag van een op 27 september 1988 in Zaal De Unie te Rotterdam gehouden lezing over 'De Nederlandse poëzie van de jaren '80', heeft Middag opgesomd welke toentertijd nog levende dichters, naar zijn smaak, het hoogste hebben gereikt. Hij kwam tot elf dichters, - een heel voetbalteam: Hugo Claus, Hans Faverey, Judith Herzberg, Gerrit Komrij, Gerrit Kouwenaar, Jan Kuijper, Lucebert, Willem Jan Otten, Kees Ouwens, Annie M.G. Schmidt en Willem Wilmink. Elf eenlingen van wie Faverey, Lucebert en Schmidt inmiddels zijn overleden. Middag: 'Zal ik thans als een soort Guus Hiddink de namen van de nieuwkomers in de selectie bekend maken? Ik denk dat ik Huub Beurskens nu onmiddellijk in de basis zou opnemen. Evenals Leonard Nolens. Gevestigde namen als Remco Campert, Jacques Hamelink, Willem van Toorn en Leo Vroman hangen er tegenaan. Maar Eva Gerlach bij voorbeeld weer niet. De bondscoach ziet het niet in haar zitten, zoals voetballers plegen te zeggen. En de dichters Jan Kuijper en Kees Ouwens moeten zo langzamerhand op hun plaats gaan passen. Ze moeten vormbehoud tonen. En Willem Jan Otten is de laatste tijd wel erg vaak geblesseerd. Objectief vind ik dat bij voorbeeld ook Rutger Kopland in het elftal thuis hoort, maar ik zal hem niet snel uitnodigen. Zoals Louis van Gaal uiteindelijk Romario niet heeft willen contracteren. Dit elftal is natuurlijk niet als literaire canon bedoeld, maar het is gewoon een persoonlijke voorkeur.'

En na een korte stilte mompelt Middag: 'Vreemd, ik zit ineens aan Jan Emmens te denken. Die dichter wordt nauwelijks nog gelezen, maar voor mij is hij oneindig veel belangrijker dan de meeste dichters die tot de naoorlogse canon worden gerekend. Dat geldt ook voor Chris van Geel en Wilfred Smit. Hun werk zou wel iets meer mogen worden gelezen!' Wat ligt daarom meer voor de hand dan, geheel in de stijl van de bekroonde verhalenbundel *Ik maak nooit iets mee*, met de volgende wending te besluiten: 'En nu nog even een gedicht'. Middag: 'Het is van Chris J. van Geel. Het is een portret van een kluizenaar, misschien wel van S. Vestdijk. Het is ook een zelfportret van de dichter, die zich al dichtende buigt over zichzelf. En het is een portret van de lezer die zich buigt over het gedicht, verwonderd, soms zelfs kinderlijk verwonderd:

In een meer

Stevige korte massieve gedaante
zag ik door het doorschijnende water
optornen tegen onzichtbare stormen,
een steen gekoesterd aan de borst.

Voorovergebogen kluizenaar
verzonken in gedachten, stap
na stap behoedzaam vorderend
op de van keien vergeven grond.

Onmogelijk was het als kind al
de aandacht te trekken van een ijsbeer
in een stuiter van glas, onmogelijk
is het te vragen wat hij zocht.’

Ron Elshout
Je hoeft alleen maar op te stijgen
Over het werk van Toon Tellegen

Het laatste hoofdstuk van *Het huis in het Poeh-hoekje*, ‘Een betoverde plek’, eindigt met een subtiel afscheid vanjanneman Robinsons (Christopher Robin) jeugd:

> ‘Poeh!’
> ‘Ja,’ zei Poeh.
> ‘Als ik...Als-Poeh!’
> ‘Ja, Janneman Robinson?’
> ‘Nu ga ik niet meer “Niets” doen.’
> ‘Nooit meer?’
> ‘Nou, niet meer zo vaak. Ik mag niet meer.’

Janneman vraagt Poeh, als hij *niet* Niets doet, nog eens naar de betoverde plek te komen en hem niet te vergeten. Poeh belooft dat en:

> [...] Nog altijd met zijn ogen op de wereld gericht, stak Janneman Robinson een hand uit en tastte naar Poehs pootje.
> ‘Poeh,’ zei Janneman Robinson ernstig, ‘als ik - als ik niet zo erg -’ hij hield op en probeerde opnieuw. ‘Poeh - *wat* er ook ooit gebeurt, *jij* zal me altijd begrijpen, hè?’ ‘Hoe, begrijpen?’
> ‘O, niks.’ Hij lachte en sprong overeind.
> ‘Kom mee!’
> ‘Waar naartoe?’ zei Poeh.
> ‘Doet er niet toe,’ zei Janneman Robinson.

*

> Zo wandelden ze samen weg. Maar waar ze ook naartoe gaan, en wat er ook onderweg met ze gebeurt, op die Betoverde Plek op het hoogste punt van 't Woud, zullen altijd een kleine jongen en zijn Beertje blijven spelen.

Of we nu aannemen dat die ‘kleine jongen’ een metafoor is voor alle kleine jongens of niet, maakt geen verschil voor de waarneming dat de laatste zin getuigt van groot optimisme met betrekking tot de levenswandel van de volwassen heer J. Robinson. Hoeveel volwassenen, doordat ze hun ogen *uitsluitend* op de wereld gericht houden, weten de weg naar de Betoverde Plek nog te vinden? En dan bedoel ik niet die weg terug te vinden uit regressie, maar omdat het leven er vanuit dat perspectief gezien, misschien even anders, minder vanzelfsprekend, uitziet.

Eén van de volwassenen die deze weg zeker nog weet te vinden is Toon Tellegen. En wie zich mee wil laten betoveren moet zijn werk lezen, want daar creëert hij zo'n Betoverde Plek.

Een naïeve blik

Het oeuvre van Toon Tellegen bestaat inmiddels uit ongeveer een tiental 'kinderboeken' (hieronder een ontelbaar aantal... eh... dierenverhalen, waarvan ik nog steeds niet weet of het zinvol is die onder de kinderboeken te rubriceren), een verhalenbundel en een elftal dichtbundels.

De opvallendste eigenschap van de verteller die in dat werk aan het woord komt, zou ik 'een naïeve blik' willen noemen. En daarmee doel ik niet op negatieve kwalificaties als een kinderachtige kijk op de wereld of een kinderlijk vertelperspectief, maar eerder op een speciaal vermogen om op een bijzondere manier naar de wereld te kijken.

Een dergelijk standpunt komt onder meer tot uiting in de verwondering ten opzichte van wat er is en een grote ontvankelijkheid voor wat er nog niet is. Goed beschouwd is het woord 'standpunt' fout gekozen, want zo'n naïeve blik houdt juist in dat de verteller uitdrukkelijk géén vooringenomen standpunten ten opzichte van de wereld om hem heen inneemt, maar open staat voor alle mogelijkheden die zich aandienen: 'alles kan nog gebeuren' en niets is vanzelfsprekend:

Een heel licht huis

Ik woon in een heel licht huis. Lichtzinnig
loop ik rond, ik kom in alle kamers.
En vind ik de gordijnen dicht, ik open ze,
zie nieuwe gordijnen, gordijnen die rimpelen en ritselen,
    strakke gordijnen, gordijnen met rafels en gaten,
        gordijnen grijs van stof, met spinnen van fluweel.
Er hangt een minuscule geur van thee.
Na elk gordijn wordt het stroever om mij heen
en iets minder licht.
In het diepste donker open ik een raam.
Maar ik wist niet dat ik kon vliegen, al mijn vleugels
doen zo'n verschrikkelijke pijn.

[Uit: *Mijn winter*]

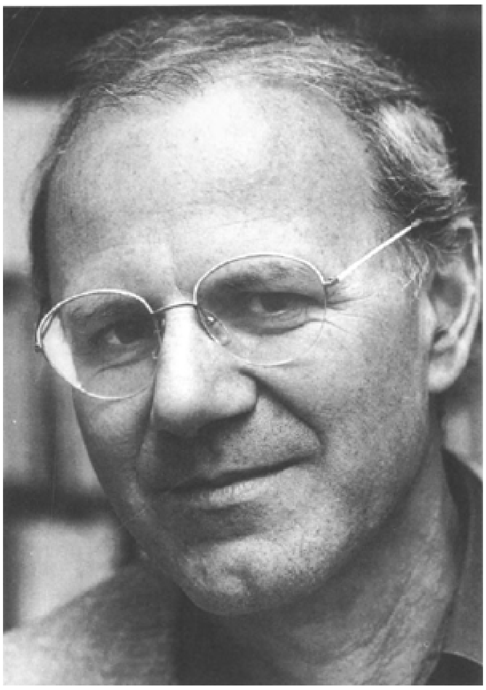
De verbazing geldt ook de taal waarin de wereld om ons heen zijn uitdrukking vindt. In die taal is alles mogelijk. Zo wemelt het in Tellegens werk van tegenstellingen als: ‘Het regent, / het regent niet’, ‘De zon schijnt, / maar eigenlijk schijnt de zon ook niet en stormt het’, ‘ik keek even naar binnen / of ik mijn moeder daar zag, / zij zat aan de tafel en schreef een brief, een kamer voor haar, / zij was er niet.’

Het is duidelijk dat in zo'n wereld van taal de verteller de baas is en dat hij de wetten stelt, of in dit geval beter geformuleerd: juist niet. Zo ruilen nijlpaard en sprinkhaan van postuur, converseren eekhoorn en mossel met elkaar en traint de slak net zo lang tot hij harder kan lopen dan de mier. De oorzaak van dit absurde gebrek aan op-de-werkelijkheid-gebaseerde-logica, lijkt in *Juffrouw Kachel* aan de orde gesteld te worden:

> Als ik later schrijver word dan ga ik geen boeken schrijven over kabouters of eenzame jongetjes of dieren, maar dan schrijf ik over slechte mensen en hoe het met ze afloopt. [...] Als ik schrijver ben mag ik zelf verzinnen hoe het met iemand afloopt. Dat is het leukste volgens mij. Als ik vijftien ben begin ik een boek te schrijven. Maar eerst over anderen. Pas als ik een echte goede schrijver ben schrijf ik een boek over juffrouw Kachel. Ik ben benieuwd hoe dát afloopt.

Zelf verzinnen hoe het afloopt, dat is het leukste, maar het állerleukste is dat je dat als schrijver blijkbaar óók nog niet weet. Want die indruk wekken de verhalen en gedichten van Tellegen bijna allemaal: dat de schrijver ze weliswaar begonnen is, maar dat hij schrijvenderwijs verwonderd zit te kijken welke kant het nu weer op gaat.

Daarnaast neemt Tellegen formuleringen vaak op een aangenaam ontregelende en soms verhelderende manier letterlijk, zoals kinderen dat ook kunnen doen. Het gebruik van het woord ‘lichtzinnig’ in het hierboven geciteerde gedicht is daar een goed voorbeeld van. Uit *Juffrouw Kachel* komt deze passage:


Toon Tellegen (foto: Querido)

> Ik hoorde over de radio zeggen: ‘Ze hebben hem door het slijk gehaald.’
>
> Slijk, dat is modder.
> Ze hebben iemand - aan zijn voeten, denk ik - door de modder getrokken.
> Met zijn hoofd naar beneden. Langs een lange modderige weg.
> Ik heb niet gehoord waarom ze die persoon door het slijk hebben gehaald.
>
> Maar ik dacht meteen aan juffrouw Kachel. Dát is het. We moeten haar door het slijk halen.
> Door de hele Nobelstraat - in het bietenseizoen, als alles onder de modder zit.
> Maar met haar hoofd naar boven zodat ze wel kan kermen, en zodat wij kunnen zeggen: ‘Kerm maar.’

Dit stukje is meteen een mooi voorbeeld van de manier waarop de verteller, al dan niet via zijn personages, consequent kan doorredeneren. In het voor 6+ bedoelde kinderboek *Jannes* is dat zelfs tot systeem verheven: meteen in de eerste zin staat: ‘Jannes was een olifant.’ En *dus* is alles wat leeft óók een olifant en *dus* bestaan er prachtige witte, slanke olifanten met vleugels en kleine groene die kwaken. Hoewel ieder kind véél zal herkennen, komen er geen mensen in het boekje voor -hoewel: Jannes' moeder leest voor uit een groot boek met plaatjes dat over mensen gaat, maar die bestaan niet echt, die komen alleen in boeken voor. Het is verbazend hoezeer de beschrijving uit dat boek-in-een-boek overeenkomt met de manier waarop mensen een mierenhoop zouden beschrijven.

Mijn *vader* (ook voor 6+) is op eenzelfde uitgangspunt gebaseerd: Jozef vindt zijn vader de slimste, sterkste, mooiste, liefste en grootste man van de héle wereld. Daarbij kan hij álles. Dat kun je dan maar het beste zo letterlijk mogelijk nemen.

Deze manier van redeneren schenkt je niet alleen eigen wetmatigheden in een zelf geschapen wereld, maar maakt met problemen heel handig korte metten:

> De kraai schraapte zijn keel.
> ‘Ik weet niet hoe ik beginnen moet,’ zei hij.
> De eekhoorn leunde achterover in zijn stoel en keek de kraai ernstig aan.
> De kraai zag er somber uit. Zijn veren waren dof en verfomfaaid en er was weinig glans in zijn ogen.
> ‘Dat geeft niet,’ zei de eekhoorn vriendelijk. ‘Begin anders maar middenin.’

Zoals aan deze fragmentjes al te zien is, vertelt Tellegen helder en direct; zijn stijl blinkt uit in concreetheid. Nogal wat van zijn verhalen vallen met een zeer concrete deur in huis. Een paar beginzinnen om dit te illustreren:

‘Op een dag lag de eekhoorn in het gras aan de rand van het bos naar de lucht te kijken toen een woord hem ontschoot.’

“Ik heb een keer mijn reuk gebroken,’ zei de krekel.’

“s Ochtends als hij wakker werd wist de eekhoorn soms niet goed wat hij denken moest van zichzelf.’ “Deze honing is heerlijk,’ zei de mier.

‘Deze honing is afschuwelijk,’ zei de hommel.’

‘De krekel was zo nieuwsgierig naar wat hij nu eigenlijk voelde, ergens binnen in zich, dat hij zich binnenstebuiten keerde om daar achter te komen.’

‘Op een ochtend werd de leeuw zo bang voor zichzelf dat hij hard wegholde en zich verborg in het struikgewas onder de eik.’

En om de bloemlezing af te ronden: het boek over de gehate juffrouw Kachel begint zo: ‘Juffrouw Kachel slaat op twee manieren.’

Aan humor geen gebrek dus; er valt heel wat af te lachen in en om deze absurd lijkende universa. Opvallend is echter dat één specifieke vorm van humor geheel ontbreekt: ironie. Hoe vreemd het ook moge klinken: in de grond bestaat Tellegens werk uit ernstige verhalen en gedichten, die zichzelf niet door ironie willen laten uithollen of relativeren. In De Poëziekrant gaf Hans Groenewegen bij bespreking van *Tijger onder de slakken* hiervan een goed voorbeeld. Hij citeert dit gedicht van Tellegen:

> Ik wandelde, verzonk in gedachten
> en keek op:
> ah, bloedende mensen...
> een berm vol bloedende mensen, zachtjes
> kermend
> in de zon...
> Ik plukte er een paar,
> ach, wat bloedden zij fraai...

en vroeg mij af: hoe zouden zij staan
op mijn witte schoorsteenmantel?
De lucht betrok,
ik gooide ze weg en liep weer door,
verzonk weer in gedachten.

Groenewegen schrijft er vervolgens dit over: ‘Het in gedachten verzinken is hier een middel tot een helderder zien. De ik-figuur daalt af onder de oppervlakte van de verschijningsvormen van het leven. We zouden misschien de berm vol bloedende mensen kunnen terugvoeren op een berm klaprozen of op een schilderij van Monet van een veld klaprozen. We zouden dan kunnen spreken van Tellegens omvorming van die klaprozen tot een metafoor van onze manier van omgaan met de oorlogsbeelden op de buis in onze huiskamer.

Maar de verteltrant van deze gedichten staat niet toe ze te herleiden tot een metafoor of berichten uit een eigen macabere fantasiewereld. In dit verhevigd realisme reiken ze naar de eigenwettelijkheid van onze werkelijkheid. Ook in dit verijdelen van een metaforische lezing ligt een van de sleutels tot de kracht van Toon Tellegens poëzie.’

Van alle leeftijden

Er is zowel over de inhoud en de stijl van Tellegens verhalen en poëzie dus het nodig te peinzen en te zeggen, maar ze rubriceren of etiketteren is een ondoenlijke zaak. Naar leeftijd indelen lukt een beetje, want het is wel duidelijk dat in zijn gedichten te veel situaties en begrippen te vinden zijn die voor kinderen te raadselachtig zullen zijn om te kunnen bevatten. Enkele boeken, zoals *Jannes* en Mijn *vader* zijn inderdaad vooral bedoeld en geschikt voor kinderen rond de zes jaar (alhoewel de volwassene bij het voorlezen ongetwijfeld méér ziet dan zijn luisterende telg die dan niet alleen de tekeningen van Peter Vos moet missen, maar ook wellicht de knipoog naar de mierenhoopmensen mist), maar bij *Juffrouw Kachel* begon ik al te twijfelen. De eenvoudige zinsbouw en woordkeus maken het geschikt, schat ik, voor kinderen van rond een jaar of negen, maar het herkennen van de haat voor de krengerige schooljuf is wellicht nog meer weggelegd voor mensen die hun schoolherinneringen in de moerassen van het verleden hadden voelen wegzinken. ‘Sommige herinneringen zijn zo licht / dat de tijd ze door zijn vingers laat glippen.’ Mij althans kwam juffrouw Van den Bergh weer voor de geest. Goed, zij sloeg niet en zeker niet op twee manieren, doch zij schroefde aan oren. Dankzij *Juffrouw Kachel* herleefde ik niet alleen de haat voor 't mens, maar ook het wanbegrip van de omgeving. Toon Tellegen moet het zich ook herinnerd hebben: de vergoelijking van het gedrag van dergelijke schepselen. Daarmee is zijn verhaal harder en directer dan menig vermeend gruwelverhaal en kan het gemakkelijk wedijveren met het hatelijkste van Roald Dahl.

Toen de verzamelbundel *Misschien wisten zij alles, alle verhalen over de eekhoorn en de andere dieren* verscheen, is de uitgever zo verstandig geweest een leeftijdsaanduiding achterwege te laten. Als er één genre in het oeuvre van Tellegen is dat voor alle leeftijden geschikt lijkt, dan zijn dat zijn dierenverhalen - die zijn uniek en onttrekken zich zowel aan een leeftijdsbegrenzing, als (anderszins) aan categorisering.

Omdat het om dierenverhalen gaat, zou je het kunnen zoeken in de richting van fabel, sprookje, allegorie, parabel. Maar al deze etiketten zijn ‘te zwaar’. De verhalen van Tellegen zijn veel te terloops voor dit soort indelingen. Een sprookje heeft een duidelijk slot en dat slot ontbreekt in de verhalen van Tellegen - sterker nog, ze zijn meestal plotloos. Een fabel geeft meestal een direct voorbeeld van een te hekelen ondeugd, maar de tekortkomingen van Tellegens dieren zijn geen ondeugden. De begrippen allegorie en parabel steunen te veel op een werking via metaforen en wat hierboven al bleek te gelden voor de gedichten, geldt ook voor Tellegens dierenverhalen: je kunt ze net zo min klakkeloos metaforisch lezen als er praktische leefregels (zoals in een fabel) of religieuze dan wel zedelijke waarheden (zoals in een parabel) aan ontlenen. Hoewel...

Niets is vanzelfsprekend

Het is op eerste gezicht niet onmogelijk Toon Tellegen te zien als een romanticus die in een zelf gecreeerde fantasiewereld op de vlucht is voor de realiteit en die in taal de dualismen van die werkelijkheid opheft. Niets is echter minder waar: zijn formulering

‘Pas toen hij droomde wist hij precies waar hij was’ moet mijns inziens niet uitgelegd worden als een vlucht in een droom; de droom kan beter gezien worden als een vorm van verhevigde werkelijkheid, zoals in het geciteerde gedicht het in gedachten verzinken een vorm van helder zien was. Overigens heeft Tellegen zelf in zijn eerste bundel, *De zin van een liguster*, al afgerekend met de romantiek:

De romantiek is een opmerkelijke stroming in de kunst.
Wars van vernieuwing pronkt zij juist met haar eigen schaduw,
laat haar valsheid vallen op mensen
die elkaar toevallig ontmoeten,
en strooit met bedrog op alle uren van de dag.

Voor mij heeft de romantiek een liguster gekweekt
en laat mij voorgoed in het duister tasten
naar de zin van deze plant.

Tasten naar de zin van het werk van Toon Tellegen heeft niets van tasten in het duister, maar voert langs gedichten die vooral vormloos lijken, langs verhalen die weliswaar met een vage tijdsaanduiding beginnen (‘Op een dag’), maar plotloos blijven, zonder op een duidelijk einddoel of heldere conclusie aan te sturen. Je zou zelfs kunnen zeggen dat zij een ‘onaffe’ indruk maken. Juist hierdoor confronteren zijn gedichten en verhalen een lezer met het gevoel dat alles vluchtig is en dat literatuur niet meer kan doen dan met een algemene geldigheid langs de werkelijkheid schampen:

[...]
Ik liep terug door de kamer,
leunde met mijn ellebogen op de tafel,
de buren kwamen tevoorschijn, riepen elkaar om
hulp,
elk loerde wel op iets,
en alle wolken losten op,
alles welbeschouwd,
alles.

Alles lost op, welbeschouwd, maar een oplossing voor de problemen rond de vraag naar het waarom zoekt men bij Tellegen tevergeefs. Er is geen éénduidig antwoord, niets is vanzelfsprekend. Waarschijnlijk draait het daarom in een groot deel van Tellegens werk: wat we als vanzelfsprekend zijn gaan beschouwen, wordt door zijn gedichten en verhalen op losse schroeven gezet en vervolgens wordt er, door schrijver èn lezer, verbaasd naar gekeken. Zo is het bijvoorbeeld opvallend hoe vaak er in zijn werk sprake is van meer dan één ‘ik’. Een paar voorbeelden:

Na de storm

Na de storm
sprak ik niet meer tegen mijzelf,
besloot mijzelf volkomen te vergeten.
Soms begon ik nog gedachteloos met ‘Ik...’,
hield mijn adem in,
sprak niet verder meer.
Ah, wat een weelde, ik was uit mijn geheugen verdwenen!
[...]

[Uit: *Mijn winter*]

Ik ben nooit alleen.
Als een schaduw volg ik mijzelf,
fluister mijzelf toe:
De afgrond! De nederlaag!

Ik probeer mijzelf op een zijspoor te manoeuvreren.
Tevergeefs.
De eerzucht! Het ongeduld!

Ik laat de Lethe voor mij ontspringen
en roep mijzelf toe:
'Drink!'
duw mijzelf erin.

Zozo, denk ik, ik ben dus alleen.
Wat ben ïk alleen!
In het donkere water, zwemmend, ergens vandaan,
iets tegemoet.
De hemel! De onwaarschijnlijkheid! De stilte!
[Uit: *Als we vlammen waren*]

Toen de eekhoorn op een keer niets te doen had, verkleedde hij zich als de spin en ging naar de spin toe.
De spin zag hem aankomen en wist niet wat hij zag.
'Maar... maar... dat ben ik zelf...' hakkelde hij. En zo snel hij kon rende hij naar de verste hoek van zijn web.
'Ja,' ze de eekhoorn. 'Dit ben jij zelf!'
'[Uit: *Misschien wisten zij alles*]

Zulke gedichten en verhalen brengen de vanzelfsprekendheid van het 'ik' aan het wankelen. Enerzijds is er een gevoel van herkenning mogelijk: wie zou nu en dan niet verlost willen zijn van zichzelf? Anderzijds raakt Tellegen hier aan de notie dat het begrip 'ik' (Wie of wat is dat? En: uit hoeveel 'ikken' bestaat die vermeende ene ik eigenlijk?) bepaald niet vaststaat.

De vluchtigheid waarmee hij dergelijke... ahum... problematieken aan de orde stelt, geeft de verhalen en gedichten iets luchtigs, lichtvoetigs, maar dat maakt de ernst van de vraagstelling niet minder, te meer daar die nergens ondermijnd wordt door alles plat-relativerende ironie.

In deze zin heeft Tellegens werk een hoog filosofisch gehalte. Het stelt vragen als 'Hoe lang is eeuwig?', 'Wat is missen?' 'Als je iets wilt vergeten, waarom lukt dat dan niet?' en 'Wat zijn de grenzen van een geheim?', zoals in deze adembenemende passage:

'Eekhoorn,' zei de olifant.
'Ja,' zei de eekhoorn.
'Kun jij goed een geheim bewaren?'
'Ja hoor,' zei de eekhoorn die zich probeerde te herinneren welk geheim hij de laatste tijd had bewaard. Het leek wel of de olifant zich ergens grote zorgen over maakte. Zijn voorhoofd zakte over zijn ogen en zijn slurf leek wel van was.
'Een geheim weegt niets,' zei de eekhoorn. 'Je hoeft het niet te verstoppen en als je het vergeet bewaar je het juist goed.'
'Als je het vergeet is hetgeen geheim meer!' riep de olifant.
'Juist wel,' zei de eekhoorn. 'Wat zou het dan zijn?'
'Dan is het niets,' zei de olifant en hij voegde daar heel zacht aan toe: 'en dat is ontzettend.'

Het zijn natuurlijk vooral ook de grenzen van de taal die hier verkend worden: we gebruiken allerlei woorden en begrippen te pas en te onpas, beschouwen deze als volkomen vanzelfsprekend en Tellegen houdt ze hier eens anders tegen het licht, zodat we er even bij kunnen stilstaan. In eerste instantie blijven het echter tegelijkertijd verhalen en gedichten die deze pretenties helemaal niet lijken te hebben en dat is knap. Hoe snel zou dit soort vraagstelling kunnen leiden tot, desnoods zware, filosofische tractaten. Maar niets daarvan: de indirecte manier waarop Tellegen in zijn verhalen naar deze kwesties en in zijn poëzie naar menselijke emoties verwijst, maakt zijn werk onvervreemdbaar. Onvervreemdbaar vreemd. Dat hij daarbij niet van begrenzingen (Wèl, denk ik, van grenzen) houdt, is duidelijk. Als 'nachtwaker

van het verlangen / en van alles wat nooit kan' zal hij niet snel de fout maken die de eekhoorn zeker moment maakt:

> 'Tot hier. En verder niet,' zei de eekhoorn tegen zichzelf. Hij trok een streep in het zand langs de oever van de rivier en bleef aan één kant van de streep staan.
> Hij had zich al lang voorgenomen zo'n streep te trekken en daar dan niet voorbij te gaan. Dan weet ik tenminste waar ik aan toe ben, dacht hij.

Weten waar je aan toe bent, - dat lijkt me het dodelijkste moment in iemands bestaan. Het is vast niet voor niets dat Tellegen dit verhaal zó laat eindigen:

> Hij nam zich voor nooit meer een streep te trekken of zich iets voor te nemen of te willen weten waar hij aan toe was. En als ik ooit nog eens 'Tot hier' zeg, dacht hij, dan moet ik meteen daarachteraan mijn hoofd schudden. Beloof je dat? Hij knikte en beloofde het zichzelf.

Je voornemen je nooit meer iets voor te nemen om jezelf onmiddellijk daarna iets te beloven, - dat is een staaltje van Tellegens taalacrobatiek en logica, maar de verteller lijkt hier vast op de eekhoorn. Beide moeten niets (meer) van dergelijke beperkingen hebben, want zulke strepen maken het onmogelijk het nu in een ander licht te zien:

Grenzen

Sommige grenzen zijn nauwelijks vindbaar,
bestaan uit geuren, bleke kleuren, echo's
of wat mist,
doemen plotseling op in een gezicht
of in een stem die zegt dat iets misschien maar beter
is.
Sommige grenzen worden achteraf getrokken,
lopen rakelings langs hoge woorden:
'Ik zal altijd... Eerlijk!...'
Sommige grenzen zullen nooit bestaan. Niemand
kan ze overschrijden.

En de slak, die zo lang geoefend heeft dat hij harder kan lopen dan de mier, deelt - voor een slak wel zeer droogweg - mee dat hij morgen gaat vliegen.'Tenminste,' zo voegt hij er bescheiden aan toe, 'ik ga eerst oefenen.' Hoewel de mier gelooft dat het niet kan ('Nooit! Dat bestaat niet!):

> Laat in de middag kwam de slak voorbij, traag en stuntelig fladderend. Hij slingerde, botste tegen de toppen van de grasssprieten aan, helde soms vervaarlijk opzij. Maar hij vloog.

Wat is zijn geheim - en tevens dat van Toon Tellegen? 'Je hoeft alleen maar op te stijgen.' Om de wereld nog eens vanuit een heel ander perspectief te zien.

Literatuur:

Gedichten
De zin van een liguster (1980)
De aanzet tot een web (1981)
Beroemde scherven (1982)
De andere ridders (1984)
Ik en ik (1985)
Mijn winter (1987)
In N. en andere gedichten (1989)
Een langzame val (1991)
Een dansschool (1992)
Tijger onder de slakken (1994)
Als we vlammen waren (1996)

Kinderhoeken
Juffrouw Kachel (1991)
Jannes (1993)
Mijn vader (1994)
De verjaardag van de eekhoorn (1995)

Verhalen

Twee oude vrouwtjes (1994)
Misschien wisten zij alles (1995) waarin opgenomen: *Er ging geen dag voorbij, Toen niemand iets te doen had, Langzaam, zo snel als zij konden, Het feest op de maan, Misschien waren zij nergens* en *Bijna iedereen kom omvallen*.
Binnenkort verschijnt: *Brieven aan niemand anders*

Diversen
A.A. Milne, *Winnie de Poeh omnibus* (1979)
J.F. Vogelaar, 'Het geheim van het dubbele vraagreken. In: *Het literair klimaat 1986-1992*
Hans Groenewegen, 'Een berm bloedende mensen'. In: Poëziekrant 1995, nr. l.

Ron Elshout (1956) publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende literaire tijdschriften

Hester Eymers
Het kind dat wij waren

> *'t Eenzame, kleine kind, zelj langverdwenen,*
> *dat wij zo fel en reedloos soms bewenen,*
> *tussen de dode heren en mevrouwen.*
>
> E. du Perron, *'Het kind dat wij waren'. In: Verzameld Werk 1*

Klaarblijkelijk is er iets aan de hand met het jeugdboek. Niet alleen is de BZZLLETIN die u nu in uw handen houdt aan dit onderwerp gewijd, eerder dit jaar verscheen ook al een speciale bijlage van Vrij Nederland die kinder- en jeugdliteratuur tot thema had, iets wat in een van de augustusnummers van De Groene Amsterdammer - onderwerp: het klassieke kinderboek - nog eens dunnetjes werd overgedaan.

Het lijkt er bovendien veel op dat kinderboeken bij de volwassen lezer in populariteit toenemen. En niet alleen dat, er zijn ook steeds meer schrijvers die het wagen, soms na een indrukwekkende reeks romans en essaybundels te hebben gepubliceerd, een boek voor kinderen te schrijven.

Wat betekent die belangstelling van volwassenen voor boeken die ze jaren geleden al ontgroeid hadden moeten zijn? Hebben we hier met een verontrustende nieuwe trend te maken? Wordt er, zoals de onderzoeken sinds jaar en dag uitwijzen, niet alleen minder gelezen, maar beperken lezers zich ook nog eens tot steeds eenvoudiger lectuur?

Dat is een pessimistische, maar misschien ook een wat al te zeer voor de hand liggende suggestie. Het lezen van kinderboeken door volwassenen kan dan de laatste tijd opvallend zijn toegenomen, het is niettemin een verschijnsel van alle tijden. Aan het begin van deze eeuw, in 1909 om precies te zijn, mocht de schrijver van het boekje *The Wind in the Willows*, Kenneth Grahame, een brief ontvangen van president Theodore Roosevelt, waarin deze hem verheugd mededeelt hoezeer hij en zijn gezin hebben genoten van de avonturen van Rat, Mol, Pad en alle anderen. En sommige zogenaamde kinderboeken lijken wel niet eens in eerste instantie voor kinderen bedoeld te zijn. *Alice in Wonderland* wordt dikwijls leuker gevonden door volwassenen dan door kinderen, en de verhalen van *Duizend-en-één-Nacht* zitten boordevol ontucht en overspel, toch niet direct geschikte onderwerpen voor de tere kinderziel.

Wat maakt eigenlijk het verschil uit tussen kinder- en jeugdliteratuur, en literatuur voor volwassenen? In de reeds genoemde Vrij Nederland (van 18 mei 1996) verdedigde auteur Nicolaas Matsier de stelling dat er zo goed als geen verschil bestaat tussen kinderboeken en boeken voor volwassenen. Wat kwaliteit betreft doen goede kinderboeken beslist niet onder voor 'echte' literatuur. Hooguit kun je een verschil bespeuren, zij het een gradueel, in de aangesneden thematiek. Van volwassenen mag je verwachten dat ze al enige ervaring hebben met de dood en met erotiek, aldus Matsier, terwijl een kind dergelijke dingen hopelijk nog niet heeft hoeven meemaken. Maar hij ondergraaft dit onderscheid direct weer wanneer hij erop wijst dat ook kinderen verlies kennen. Speelgoed raakt zoekt of gaat stuk, huisdieren gaan dood. En sinds Freud weten we dat ook kinderen seksuele gevoelens hebben.

Tegenover de geringe hoeveelheid ervaringen die een kind in zijn nog korte leven heeft opgedaan, staan echter twee eigenschappen die de jeugdige lezer ontegenzeglijk

voor heeft op de volwassene. Allereerst is daar de schier ongebreidelde fantasie die kinderen bezitten, een verbeeldingskracht die de meeste volwassenen node moeten missen. Daarnaast zijn zij met hun onuitputtelijke nieuwgierigheid ook nog eens in het bezit van een onmiskenbaar wijsgerige inslag. Waarom is de lucht blauw? Waarom ben ik ik, en niet iemand anders? Misschien moeten we de zaak wel omkeren, besluit Matsier, ‘en ons er niet langer over [...] verwonderen dat kinderen voor literatuur in de wieg gelegd zijn, maar dat wijzelf, volwassenen, godlof iets hebben weten te behouden van de grenzeloze nieuwsgierigheid en van de goedgelovigheid.’ Als we Matsier moeten geloven, is er niets bijzonders af te lezen aan de belangstelling van volwassenen voor kinderboeken: volwassenen lezen kinder- en jeugdliteratuur simpelweg omdat dat gewoon ook

goede boeken zijn. Maar, er is dan misschien wel geen hard onderscheid te maken tussen de twee genres - is het, goed beschouwd, niet altijd onmogelijk om tussen twee (literaire) genres een scherpe lijn te trekken? -, het gaat wat ver om te stellen dat aan de gesignaleerde belangstelling verder geen enkele betekenis hoeft te worden toegeschreven. Er is misschien toch wel iets meer aan de hand.

Nog niet af

Het kenmerkende aan kinderboeken is niet zozeer de thematiek - laat staan dat daar sprake zou zijn van inferieure kwaliteit -, maar veeleer de manier *waarop* tegen de dingen wordt aangekeken. Daarover heeft Matsier zelf ook al eens geschreven, naar aanleiding van de nieuwe vertaling van *Alice's Adventures in Wonderland* waar hij toentertijd aanwerkte. Tenslotte is Matsier behalve de schrijver van een aantal verhalen, romans en essays ook vertaler van het wereldberoemde kinderboek van de wiskundige Charles Lutwidge Dodgson, alias Lewis Carroll. Dat is op zichzelf nog niet zo'n belangwekkend feit, want er lopen op de wereld honderden vertalers van ‘Alice’ rond, maar het is wel uitzonderlijk dat hij als eerste ook het vervolg op deze avonturen in het Nederlands vertaalde, het deel getiteld *Through the Looking Glass*. In een artikel in NRC Handelsblad (van 25 november 1988) legde Matsier uit wat ‘Alice’ volgens hem tot een kinderboek bij uitstek maakt. Hij lijkt hier overigens iets anders te verstaan onder ‘kinderboek’ dan in Vrij Nederland, als hij ‘Alice’ een kinderboek noemt ‘in die zin dat het gáát over manier waarop een kind de wereld gewaarwordt.’ Alhoewel zijn argumenten in eerste instantie lijken te pleiten voor (toch!) een onderscheid tussen literatuur voor kinderen en literatuur voor volwassenen, blijken de punten die hij bespreekt weliswaar in sterkere mate voor kinderen te gelden, maar zijn zij daarnaast ook op volwassenen van toepassing.

Matsier noemt twee thema's die van ‘Alice’ een kinderboek maken. Ten eerste spelen eten en drinken een grote rol in het verhaal. Direct in het begin van *Alice's Adventures in Wonderland* vindt Alice een flesje waarop staat ‘Drink Me’. Wanneer ze ervan proeft, blijkt het erg lekker te zijn: ‘it had, in fact, a sort of mixed flavour of cheny-tart, custard, pineapple, roast turkey, toffee, and hot buttered toast. Even later, ze is inmiddels als gevolg van het drankje aanzienlijk gekrompen, vindt ze een piepklein koekje, waarop met krenten geschreven staat ‘Eat Me’. Dit koekje zorgt

ervoor dat ze snel weer groter wordt, 'opening out like the largest telescope that ever was!' In het tweede deel, *Trough the Looking Glass*, waarin alles gespiegeld is, krijgt Alice droge biscuitjes geoffreerd wanneer ze klaagt dat ze zo'n dorst heeft.

Voedsel speelt niet voor niets zo'n grote rol in het verhaal. Kinderen moeten tenslotte nog groeien, ze zijn nog niet af. Maar als je maar genoeg eet en drinkt, dan word je vanzelf snel groot.

Maar in zekere zin geldt ook voor volwassenen dat ze 'nog niet af zijn' - een idee dat vooral door het Franse existentialisme en Jean-Paul Sartre is uitgedragen. In welk stadium van het leven een mens zich ook bevindt, er strekt zich altijd een toekomst voor hem uit. Deze toekomst eindigt niet dan in de dood, die tevens de voltooiing van het geleefde leven tot stand brengt. Tot het stervensogenblik is aangebroken zullen zich echter steeds nieuwe ervaringen, gedachten en verlangens voegen bij de oude, al beleefde, gedachte of bestaande. Tijdens zijn hele leven blijft een mens zich ontwikkelen, groeien, ook al is dat niet meer zo verbazingwekkend snel als in het begin en niet langer zo duidelijk fysiek zicht- en meetbaar.

Zoektocht naar identiteit

Een tweede rode lijn die zichtbaar is in de avonturen van Alice is die van de zoektocht naar identiteit. 'Who are *you?* vraagt de rups, waarop Alice het antwoord

schuldig moet blijven. Ze legt uit: ‘I can't explain *myself*, I'm afraid, sir, because I'm not myself, you see.’ De rups begrijpt het niet, nota bene een dier dat toch verondersteld mag worden bekend te zijn met gedaanteverwisselingen, terwijl hij daarbij ook nog eens bovenop een paddestoel zit die Alice, afhankelijk van de kantwaarvan ze eet, groter dan wel kleiner doet worden. Voordat de rups ernaar vroeg, had Alice zichzelf ook al afgevraagd of ze nog wel dezelfde als gisteren was, aangezien er zonder ophouden rare dingen met haar gebeurden. ‘But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, *that's* the great puzzle!’

Nu is de zoektocht naar de eigen identiteit een favoriete bezigheid van kinderen, en dan vooral wanneer ze in de puberteit zijn, maar betekent dat dat elke volwassene voor eens en voor altijd een antwoord heeft gevonden op de vraag naar de eigen identiteit? De teneur van het existentialisme in gedachten houdend, kun je je zelfs afvragen of het überhaupt mogelijk is een definitief antwoord te vinden op de vraag ‘wie je bent’. Zolang je werkelijk leeft, dat wil zeggen zolang zich steeds nieuwe ervaringen, gedachten en verlangens aaneenrijgen, kan er in de strikte zin van het woord geen sprake zijn van een uiteindelijke, vastliggende identiteit. Want zolang een mens zich openstelt voor het leven, zolang is de mogelijkheid niet uitgesloten dat hij, zelfs op zijn oude dag, nog tot verrassende nieuwe inzichten komt en zoals men wel zegt, een compleet ander mens wordt. Het lijkt er veeleer op dat de meesten onder ons het zoeken op een bepaald moment eenvoudigweg staken, omdat er belangrijker dingen te doen zijn: er moet carrière worden gemaakt, een partner worden gezocht en veelal ook nagedacht worden over kinderen. Tussen twintig en veertig zijn de meeste mensen vooral bezig met werken, plannen, organiseren en opvoeden. Het nadenken over jezelf en de zin van het leven wordt even uitgesteld tot later: de *midlife*-crisis.

Het tweede thema dat Matsier noemt is dat van de opvoeding. Zowel het toen gangbare schoolsysteem als de rechtspraak krijgen er in ‘Alice’ danig van langs. Matsier gaat op dit tweede punt echter nauwelijks in, en ik zou dan ook willen voorstellen het te vervangen door een ander, dat met name in het tweede deel aan de orde komt. In *Through the Looking Glass* is alles omgekeerd: koekjes worden geacht de dorst te stillen, en wanneer je ergens naar toe wilt is het raadzaam de tegenovergestelde richting in te slaan. De wereld waarin Alice terecht komt, wanneer ze door de spiegel stapt, kan gelezen worden als een poging een antwoord te vinden op de even kinderlijke als wijsgerige vraag ‘waarom alles is zoals het is’. Na de zoektocht naar zichzelf die Alice in het eerste boek ondernam, stelt ze zich nu vragen over de werkelijkheid om haar heen. De eigenaardige tweeling Tweedledum en Tweedledee brengen haar zelfs op het verontrustende idee dat zij allen niet meer zijn dan de gedroomde verzinsels van de rode koning. ‘If that there King was to wake,’ added Tweedledum, ‘you'd go out - bang! - just like a candle!’ Alice sputtert tegen, maar de broertjes houden vol: ‘You know very well you're not real.’ ‘I *am* real!’ said Alice, and began to cry.’

Wanneer de veronderstelling juist is dat de meeste mensen op zeker moment ophouden zich af te vragen wie zij zelf ten diepste zijn, dan kan het weinig verbazing wekken dat twijfels aangaande de aard van de werkelijkheid om hen heen, nog veel minder gestalte krijgen. Als je al geen tijd hebt je het hoofd te breken over jezelf, waarom zou je dan in hemelsnaam wel vraagtekens willen zetten bij de wereld buiten jezelf? De verwondering dat er ïets is en niet veeleer niets, de vraag vervolgens hoe

en wat dat iets dan is, welke betekenis eraan toegekend moet worden, dat zijn vragen waar gewone mensen zich niet mee bezig houden. Als kinderen lastige vragen stellen, zoals waarom de lucht blauw is en het gras groen, en niet andersom, of hoe wij zeker kunnen weten dat wij overdag niet dromen en onze nachtelijke dromen geen realiteit zijn, dan weet menige ouder geen bevredigend antwoord te verzinnen. Buiten kinderen stellen alleen kunstenaars en filosofen dergelijke ongewone vragen, vragen die in ieder geval op het eerste gezicht geen economisch nut opbrengen, en daarom ook wel als 'onzinnig' worden bestempeld.

Samenballing van het wezenlijke

Langzamerhand begint zich de omtrek van een antwoord op onze vraag af te tekenen. Even gesteld dat 'Alice' terecht wordt opgevat als een boek niet alleen over, maar ook voor kinderen, dan is het onderscheid

tussen kinderboeken en literatuur voor volwassenen wellicht gelegen in zo niet een wijsgerige inslag, dan toch op zijn minst aandacht voor de essentiële karakteristieken van een mensenleven. Identiteit, ontwikkeling of groei en de wereld waarin we geboren worden, behoren tot de meest basale elementen in ons aardse bestaan. We vinden die elementen in bijna karikaturale vorm terug in 'Alice', maar ook in andere kinderboeken is een samenballing van het wezenlijke, een verdichting van het leven tot eenvoud, te vinden. Hoewel ze ieder mens, ongeacht zijn leeftijd, betreffen, vinden we deze elementen vooral in kinderboeken, omdat een kind zelf te beschouwen is als een mens teruggebracht tot zijn essentie. Hierop wijst ook de fascinatie die Lewis Carroll, en hij niet alleen, had voor kinderen.

Carroll vertelde zijn verhalen aan een klein meisje, Alice Pleasaunce Liddell, en twee van haar zusjes. Later stelde hij zijn verzinsels op schrift en deed ze haar toekomen. Carroll, oftewel Dodgson, was weg van kleine meisjes, en van de snoezige Alice in het bijzonder, die hij ook meer dan eens heeft gefotografeerd.

Een ander boek, van een andere schrijver, is trouwens nauw verbonden met Dodgsons voorliefde voor Alice. Vladimir Nabokov vertaalde 'Alice' in het Russisch, en schreef veel later *Lolita*, de klassieke roman over de wanhopige liefde van een oudere man voor een zeer jong meisje. Lolita is, aan het begin van de roman, net als Alice tien jaar oud. Humbert Humbert, haar stiefvader en aanbidder, is rond de dertig, net als Dodgson toen hij 'Alice' schreef. Humbert Humbert is schrijver van beroep en Nabokov heeft zijn naam naar alle waarschijnlijkheid geënt op het ei-vormige personage 'Humpty Dumpty' uit 'Alice'. Tijdens een wat moeizaam verlopend gesprek verklaart Humpty Dumpty: 'When *I* use a word, it means just what I choose it to mean - neither more nor less', waarmee hij het ideaal van elke schrijver onder woorden brengt.

De populariteit van kinderboeken lijkt kortom net zo zeer in de boeken als in de kinderen te liggen. Het nog ongerepte leven dat zich voor elk kind uitstrekt, als het ware ineengevouwen aanwezig in het nog onvolgroeide lichaam, weerspiegelt zich in het kinderboek, dat zonder schaamte kan spreken over de belangrijke dingen in het leven, die dikwijls de meest eenvoudige blijken te zijn. Kinderboeken zijn als het ware de popmuziek van de literatuur, en een verademing voor de volwassene, die zich bij tijden hopeloos verstrikt kan zien in werk, hypotheek of huwelijk.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Zij schrijft recensies en essays voor diverse tijdschriften. Daarnaast verricht zij filosofisch onderzoek.

Josje Kraamer
Steppend het jaar 2000 in

In juli 1996 werd Naima El Bezaz de Jenny Smelik IBBY prijs toegekend voor haar debuutroman De weg *naar het noorden*.

Zou El Bezaz daar nou blij mee zijn geweest? De prijs wordt namelijk toegekend aan een jeugdliterair werk, terwijl haar boek toch echt als literatuur voor volwassenen op de markt werd gebracht.

Maar goed, de jury van de Jenny Smelik IBBY prijs staat niet alleen in haar overtuiging dat de roman van El Bezaz een jeugdboek is. Jeroen Vullings had in Vrij Nederland (4-11-1995) al eerder geconstateerd dat ze bij uitgeverij Contact een fout hadden gemaakt: ‘Het debuut De weg *naar het noorden* is geen roman voor volwassenen, maar voor de jeugd. Wat ze niet hebben gezien is dat ze met Naima El Bezaz (1974) de opvolgster van Evert Hartman in huis hebben. Als leeftijdscategorie stel ik voor: twaalf tot en met vijftien.’

Vervolgens stelt hij vast dat De weg *naar het noorden* aan alle criteria om van een traditioneel, realistisch jeugdboek te mogen spreken voldoet: het boek telt slechts één uiterst verhulde erotische passage, het is geschreven in de betrokken ik-vorm, het verhaal is gegoten in een raamvertelling, er zitten veel ‘spannende’ terugblikken in, het heeft een diepzinnige titel en een modern open einde én het boek is uiterst informatief (dus de jeugd steekt er ook nog wat van op). ‘Het klapstuk is wel,’ schrijft Vullings, ‘dat leuke verklarende woordenlijstje aan het eind, waarmee korte zinnetjes te maken zijn: ‘Ahlen, saibi athee!’ betekent ‘Welkom, maak thee!’

Heb je er eenmaal oog voor, dan kun je vaststellen dat er veel meer jeugdboeken verschijnen onder het mom van literatuur voor volwassenen. Ik noem: Stijn Aerden met *Goochelaar [geen konijnen]* (let op de guitige titel), *Aan de wilde kant van* de zestienjarige Liesje Schreuders, *Snoer* van Saskia van Rijnswou (Rob Schouten in Trouw, 26-4-1996: ‘Van Rijnswou's stijl doet [...] denken aan die van een tot decorumverlies vervallen Leni Saris’), *Hoezo bloedmooi* van Hans Sahar (die er prat op gaat in zijn hele leven maar één boek te hebben gelezen, en dátboek werd geschreven door kinderboekenschrijver Jan Terlouw) en *Blauwe maandagen* van Arnon Grunberg.

De laatste is de kinderlijke stijl die hij in zijn debuut al aardig beheerste overigens nu helemaal aan het perfectioneren, getuige zijn column in de VPRO-gids. Ik lees altijd nadat ik de brieven op de achterkant heb gelezen (brieven die echt door kinderen geschreven zijn), zïjn column en merk nauwelijks enig verschil, ware het niet dat die brieven die door die kinderen geschreven zijn vaak een schrijnender onderwerp behandelen.

Is dit nou een goede ontwikkeling?

Zelf heb ik volwassen mensen die een volwaardige opleiding hebben genoten, maar desondanks beweren soms lekker een jeugdboek te lezen (‘Ach, die versjes van Annie M.G. Schmidt, ik lees ze voor aan mijn kinderen, maar dan zit ik zelf te genieten hoor’) nooit helemaal serieus genomen. Vroeg kinds geworden, denk ik dan.

‘Thea Beckman is geen literatuur’ luidt een kop in de VPRO-gids (die ik nu toch aan het doorbladeren ben) - kijk, dat vind ik een heldere uitspraak. Maar in diezelfde

gids (nr.36) lees ik dat Michaël Zeeman, een overigens toch zeer erudiet man, over deel drie van *De tandeloze tijd* van A.F.Th. van der Heijden opmerkt dat ‘deze boeken alleen voor een bepaald slag mensen interessant zijn. Ik denk dat je boven de veertig moet zijn om ze te kunnen waarderen.’

Ook Zeeman al!

Tot ons veertigste levensjaar blijven we brabbelende kleuters en dan gaan we ons eens in literatuur verdiepen.

De toenemende infantilisering (want ik vrees dat ik daar nu echt even de vinger op moet leggen) kun je ook goed aflezen aan de ontvangst die het verzameld werk van kinderboekenschrijver Nescio (‘Jongens waren wij, maar aardige jongens’) ten deel valt: allerlei normaliter serieus te nemen recensenten doen opeens of we hier met Echte Literatuur te maken hebben.

God zij dank werk ik niet in het onderwijs, want dan heb je het, naar het schijnt, helemaal zwaar te verdu-

ren. Om kinderen aan literatuur te laten wennen, moet je ze Brusselmans, Giphart en Landvreugd laten lezen. Anders lopen ze de klas uit.

Het berust allemaal op een misverstand: zoals de roker van een enkel stickie later niet automatisch een harddrugsverslaafde wordt, maar eerder nog gewoon zal terugvallen op koffie met een sigaret, zo zal diegene die even voor 'de literatuur' gewonnen is door Brusselmans, later niet overgaan op het wat zwaardere werk, maar eerder simpelweg een abonnement nemen op de Playboy of Voetbal International.

Toen ik op de middelbare school zat (nog niet eens zo heel lang geleden), probeerde de leraar de wat slomere leerlingen ook wel eens te paaien met Belcampo, Büch of Biesheuvel.

'Helemaal niet moeilijk.'

Ik wist dat hij zich niet tot mij richtte: ik las gewoon Bordewijk, Van der Heijden, Hermans, Mulisch en Vestdijk. En mijn klasgenoten die toen Belcampo, Büch of Biesheuvel lazen, lezen helemaal niet meer. Grenzen vervagen en wat nu literatuur en wat lectuur is mag dan tegenwoordig helemaal niet meer zo duidelijk zijn, toch vind ik dat jeugdboeken er zijn voor de jeugd en dat literatuur er is voor de volwassenen. Zo niet, dan zie ik ons nog allemaal met een fopspeen in de mond het jaar tweeduizend in steppen.

Josje Kraamer (1964) was redacteur van Mekka. Jaarboek voor lezers. Zij publiceerde essays in verschillende literaire tijdschriften, w.o. Dietsche Warande & Belfort en Maatstaf.

Yves van Kempen
Helemaal verslingerd aan de ander
De pubermeisjes van Tomek Tryzna

Meisjes van zo'n jaar of vijftien zijn van een apart slag. Net in de puberteit gekomen, dompelen ze zich bijna extatisch onder in de onbegrijpelijke en ongrijpbare wereld van wij-meiden-onder-elkaar. Dat is een niet gemakkelijk te beschrijven wereld, zinderend van geheimen en geheimzinnigheden als hij is, doortrokken van een soms ziekelijke affectie en gruwelijke jaloezie, waarin gesmoes, gefluister, gesmiespel, gegiechel en de slappe lach het dagritme bepalen en vriendschappen buitensporig hecht kunnen zijn, maar tegelijkertijd permanent onder vuur liggen. Het delen van lief en leed kan snel omslaan in eeuwige haat, trouw moet elke dag beproefd worden, vele eden worden gezworen en evenzoveel beloftes gebroken. Bewonderen en verwonden liggen er dicht bij elkaar. Het is een wereld waarin verdriet onpeilbaar diep kan zijn en uitbundigheid en hartstocht zich moeiteloos in de kleren van de hysterie steken. De eerste menstruatie en de eerste bh brengen deze tieners een tijdlang zo dicht in lotsverbondenheid bij elkaar dat er totaal eigen codes ontstaan in zaken als uiterlijk, gedrag en taalgebruik.

Iemand die het mysterieus onderonsje van dit soort pubermeiden, deze voorfase naar volwassenwording, overtuigend leven weet in te blazen, en dat ook nog eens doet in een taal die rechtstreeks met het wispelturige en buitensporige van dit meisjesuniversum geliëerd lijkt te zijn, is niet de eerste de beste. De Pool Tomek Tryzna presteerde het in *Panna Nikt* (1994), de roman die inmiddels ook in Nederland zijn weg heeft gevonden. *Meisje Niemand* (1996) heet hij bij ons, de uitstekende vertaling is van Karol Lesman.

Zeven jaar lang, van 1981 tot 1988, liep Tryzna met het idee rond om deze nog nauwelijks in kaart gebrachte bakvis-adolescentie te beschrijven, al dacht hij in eerste instantie meer aan een scenario dan aan een roman. Al die tijd stonden hem de personages die het verhaal zouden gaan dragen messcherp voor de geest, evenals de loop van de gebeurtenissen. Maar pas toen hij de stem van zijn vijftienjarige hoofdpersoon in zijn hoofd kreeg en daarmee feitelijk de stijl voor zijn boek te pakken kreeg, kwam het verhaal op papier. Razendsnel nog wel, in een drie maanden durende roes. Dag en nacht hield hij het onderwerp bij zich, zelfs in zijn dromen raakte hij de beelden van zijn fantasie niet meer kwijt.

'Ik was in een andere wereld terecht gekomen, ik was zelf het meisje Marysia geworden. Ik voelde het schrijven aan als een staat van genade', herinnert Tomek Tryzna zich die periode in een interview. Acht uitgevers kregen zijn manuscript onder ogen, allen weigerden het. Ook na uitgave onderging het boek een merkwaardig lot. Nobelprijswinnaar Czeslaw Milosz viste het bij toeval in de boekhandel op tussen de jeugdboeken, las het, onderkende onmiddellijk de kwaliteiten ervan en schreef er een lovende kritiek over. Sindsdien is Tryzna's roman een cultboek, en dat niet alleen in Polen. Gouden Palm-winnaar en landgenoot Andrzej Wajda heeft inmiddels de verfilming ervan bijna klaar.

Zwarte leegte

Meisje Niemand is een verbijsterend tweeluik van hartstocht en harteloosheid. Het kreeg van Tryzna als ondertitel ‘een geheimzinnige roman over het volwassen worden’, een verwijzing overigens die niet noodzakelijkerwijs slaat op het meidendrietal dat het verhaal draagt. Het boek is in aanleg allegorisch genoeg om die zin eveneens van toepassing te verklaren op het hele Poolse volk, en daarmee op een gemeenschap die in de nadagen van het communisme en aan het begin van een tijdperk van democratische oriëntatie waarin zich al snel het fenomeen van de *nouveaux riches* ontwikkelt, voor dezelfde problemen, verwarring en uitdagingen komt te staan als het lelijk eendje *Meisje Niemand* dat zo graag een goddelijke

zwaan wilde zijn. De roman handelt onder meer over de fixatie op het veronderstelde betere en hogere dat in de ander schuil gaat en een garantie voor succes lijkt. De waarheid daarvan is uiterst betrekkelijk, de werkelijkheid ziet er meestal anders uit. Door je met huid en haar uit te leveren word je meestal geleidelijkaan van een iemand, een niemand.

Maar hoeveel symboliek er ook in *Meisje Niemand* schuil gaat, het boek dient zich in eerste instantie aan als een realitistische roman. Hoofdpersoon daarin is Marysia Kawczak, de vijftienjarige dochter van een aan de alcohol verslingerde dakdekker en mijnwerker, een armeluis die samen met zijn vrouw en vier andere kinderen - een broer, een tweeling, en de kleine, blinde Zenus - de gelegenheid krijgt om van van het platteland in Neder-Silezië naar het provinciestadje Walbrzych te verhuizen. Die verplaatsing biedt Tryzna onder meer de gelegenheid om uit te pakken over het bestaan in een woonkazerne van een middelgrote stad. Staatsgedirigeerd wonen betekende vooral een leven van ellende, samenhokken op slechts enkele vierkante meters vloeroppervlak en wennen aan met elkaars en andermans ongemakken en pesterijen. Zo wordt Marysia voortdurend geconfronteerd met de luidruchtige dronkenschappen van haar vader, de ongemakken van een moeder die zich maar moeilijk kan verplaatsen (‘honderd kilo vet spek en miss spataderen’), krijsende kinderen en geruzie met de buren. Ieder moment van de dag hangt er onweer in de lucht, geknetter, getetter en geschetter.

De overtocht van het platteland naar de stad valt voor Marysia samen met haar eerste menstruatie - twee breuken met het verleden op nagenoeg hetzelfde moment. In haar nieuwe omgeving komt ze vervolgens sneller dan verwacht tot twee bijzondere vriendschappen, na elkaar overigens, want het gaat om klasgenootjes die elkaar het licht in de ogen niet gunnen. Al snel verslingert ze zich zo volledig aan deze vermeende hartsvriendinnen dat haar geestelijke gesteldheid al evenzeer een ommezwaai doormaakt. Als een kameleon kleurt ze met hen mee - Meisje Niemand inderdaad -, zonder te beseffen wat ze zichzelf daarmee aandoet. Wanneer ze daar tenslotte achterkomt nadat beide meiden haar als een baksteen hebben laten vallen, is het te laat. Ooit heeft ze op het hoofd van haar blinde broertje gezworen nooit iemand te haten. Op een gruwelijke manier trekt ze de uiterste konsekwentie uit die gelofte, neemt de kleine op haar armen met de woorden, ‘hier zou je nooit iets hebben gezien, maar in de hemel krijg je de sterretjes, de zon en al het andere te zien’, en duikt met hem van het balkon de zwarte leegte in, op zoek naar ‘de schittering van de Vader’. Met die zin komt God weer in beeld die ze met haar levenswandel verloochend heeft, maar waarmee ze via deze daad van moord en zelfmoord opnieuw de harmonie zoekt. Zo eindigt dit verhaal dat even verrassend, absurd, grimmig en gruwelijk is als een oorspronkelijk, nog voor de tere kinderziel toegankelijk gemaakt sprookje.

Tomek Tryzna (foto: De Geus)

Tweede stem

Kasia en Ewa groeien in de ogen van Marysia al snel uit tot bijna-godinnen, en daar weten die twee wel raad mee. Handig gebruik makend van hun positie veranderen ze op gezette tijden in kattige monstertjes. En ondertussen weten ze het naar vriendschap hunkerende vriendinnetje met hun beste vlijdiergedrag en onderdanige beloften perfect voor zich in te nemen en te gebruiken, daarbij vooral suggererend dat zij een onmisbare factor is in hun leven. Marysia probeert hen in alles te plezieren met een overgave die een raadselachtige verliefdheid doet veronderstellen. Dat de meiden in menig opzicht haar, maar vooral elkaars tegenpolen zijn, daar heeft ze nagenoeg geen oog voor. Ieder op hun eigen wijze maken de kindvrouwtjes haar vertrouwd met sferen waarvan ze tot dan toe geen enkele weet had, plattelandsdoetje dat ze nu eenmaal is. Ze confronteren haar met krachten waarvan ze het bestaan niet wist en die haar vervolgens in hoog tempo vervreemden van haar eigen omgeving.

Katarzyna Bogdanska, door Marysia kortweg Kasia genoemd, is de dochter van een interniste. Ze kan het niet laten om regelmatig te koketteren met haar afwezige vader, een Afrikaan die in Tunesië zijn eigen gezin heeft. Lang blijft onduidelijk of het hier om een leugenverhaal gaat of niet. Het meisje heeft alles van wat iemand tot een cholerisch type maakt. Het is een brutaaltje, wispelturig en recalcitrant, eigenzinnig tot in de tweede graad, belezen, dat ook, vroegrijp en ze kampt wel eens met aanvallen van hysterie. Ze is iemand die graag provoceert en in haar fantasieën voortdurend laveert tussen droombeelden, leugens en zelfbedrog.

Kasia leidt Marysia binnen in de wereld van de kunst en cultuur. Zij is een muzikaal genie - althans in de oren van Marysia -, een talent dat gebukt gaat onder de zichzelf opgelegde last bij het componeren, haar grote hartstocht, te willen voldoen aan de zwaarste eisen die het ‘hogere’, de kunst met de grote K, haar oplegt. De krachten die het haar mogelijk maken muziek te scheppen, schrijft ze toe aan een tegenspeler in haar, een tweede stem die ze in alles gehoorzaamt. Ze heeft die stem een naam gegeven, Dzigi heet hij. Het is een jongen, een demonische figuur die in feite haar denken terroriseert, haar de meest extravangante opdrachten verstrekt zoals bijvoorbeeld het onafgebroken dragen van zigeunerkledij waarmee ze zich weer in haar klas belachelijk maakt.

Een van de projecten die ze na haar kennismaking met Marysia onder handen neemt is een compositie voor Minka - zoals ze haar vriendinnetje bij voorkeur noemt - ‘De minekes van mijn Minka’, waarin ze de verschillende gezichten van haar hartsvriendin vastlegt, haar dan weer vrolijke, dan weer droevige stemmingen. Ze wil haar zogenaamde ‘zusje’ tegemoet komen in haar wens om al ‘dat mooie ook (te) zien’, maar dan moet ze wel bevrijd worden uit haar armoede en onschuld: ‘Ik beloof je, je gaat regelrecht naar de hel’. De godslasterlijke daad die ze vervolgens op aanwijzen van Kasia pleegt door het heilig water in de kerk te ontwijden, schokt de diepgelovige Marysia fundamenteel en grijpt diep op haar in, diep genoeg om zich in de laatste seconden van haar leven te verzoenen met de Vader.

Uiterlijk vertoon

Kasia's tegenspeelster is Ewa Bogdaj. Al op de eerste dag in haar nieuwe school heeft Marysia haar ontdekt als het knapste en mooist geklede meisje van de klas. ‘Ze zit voor me, ik kijk dus voortdurend naar haar. Vanachter ziet ze er ook mooi uit.’ Vanaf het moment dat ze zich na de plotselinge breuk met Kasia met haar inlaat, verandert Marysia's kijk op de wereld. Plots krijgen verlangens van materiële aard de overhand. De door de wol geverfde Ewa is iemand die in alle opzichten haar onschuld heeft verloren. Zij zal Marysia op weg helpen naar rijkdom en roem, heeft ze zich voorgenomen. Zo'n carriére die haar moet uittillen boven het arbeidersmilieu waar ze uit voortkomt, begint natuurlijk met een onderdanige knix voor de *beau-monde*.

Aandacht voor innerlijke beschaving maakt vervolgens in een oogwenk plaats voor uiterlijk vertoon. Belangrijk dan wat dan ook worden make-up en mooie kleren, badpakken, slipjes en de Yamaha, haar eerste erotische ervaringen met Ewa, het lonken, de mannenjacht, de droom ooit fotomodel te zijn en geld. Verwondering legt het af tegen berekendheid. Wie zich wil harden voor deze wereld van de quasi-

chic moet leren te gehoorzamen en te bevelen. Geen beter spelletje om daar alvast in te oefenen dan dat waarin de twee om beurten elkaars bevelen moeten uitvoeren, zelfs als het gaat om de meest walgelijke zoals het spugen op een voorbijganger of een tijdlang in geknielde houding tussen het vuilnis zitten met de armen omhoog.

Gemangeld tussen haar hang naar innerlijke beschaving en uiterlijk vertoon, bij beide vriendinnen haar naam - en daarmee haar identiteit - kwijt geraakt in verbasteringen als Minka en Majka, verstrikt in een onontwarbare kluwen van leugens en waarheid, haar naïviteit en onschuld kwijt en dus haar jeugd, maar uiteraard nog lang niet volwassen, losgeslagen uit haar milieu maar verstoken van een eigen plek elders, realiseert ze zich op een moment dat het allemaal al te laat is: ‘Wat is er toch met me gebeurd dat ik niet langer degene ben die ik ooit ben geweest? Ooit, ooit, niet meer dan twee weken geleden.’

Illusie van natuurlijkheid

Wat dit boek nogal bijzonder maakt en wat mij er misschien wel het meest aan heeft gefascineerd, is de illusie van natuurlijkheid die Tomek Tryzna in zijn roman heeft weten te bereiken. Dat al het spreken en denken zo vanzelfsprekend van een vijftienjarige afkomstig lijkt - terwijl het toch allerminst boek voor vijftienjarigen is, daarvoor is het te dicht op hun huid geschreven - weet hij te bereiken dankzij zijn uitzonderlijke taalgevoeligheid. *Meisje Niemand* is een opmerkelijke mixture van evergreenwoorden uit de pubertaal (echt wel, schattig, kadoink, mjam, mjam), explosieve dialogen, zinnen en zinswendingen die een hoge graad van onvoorwaardelijkheid of absoluutheid uitdrukken (‘Zweer dat je me zult haten’, ‘Dit is de verschrikkelijkste dag in mijn leven’), en wijsneuzige opmerkingen (‘Ik zou eerder willen zeggen dat het verschrikkelijk is om talent te hebben’). Niet minder geraffineerd heeft Tryzna de zieleroerselen van Marysia weten vast te leggen in redeneringen waarin de verwondering nog volop een kans krijgt. Een gedachtentaal die in haar springerigheid en associatieve logica voordurend de indruk weet te wekken dat er een kind redeneert. Een fragment als voorbeeld:

> Maar wat zit er in mijn hoofd? Hersenen. En in de hersenen gedachten. Hoe zien die eruit...? Zij zijn vast heel erg klein, want een hoofd is niet groter dan een bal, en er kunnen er zoveel van in. Hoe kan zo'n gedachte eruitzien behalve dat hij zo klein is? Als je bijvoorbeeld iets denkt en het meteen zegt, dan zijn dat de woorden. Maar woorden zijn onzichtbaar. Als je ze op een briefje schrijft veranderen ze in uitdrukkingen. En dan weet je hoe ze eruit zien. Ze bestaan uit lettertjes. Ik schrijf kleine, rechte en duidelijke lettertjes. Anderen schrijven schuin. Sommigen naar links, anderen naar rechts. Er zijn er die grote letters schrijven, anderen anderen weer kleiner dan die van mij, zo klein dat je ze bijna niet kunt lezen. Dus als gedachten er net zo uitzien als uitdrukkingen, dan zien ze er bij iedereen weer anders uit. Anders bij Polen dan bij Russen, en nog weer anders dan bij Fransen.

In *Meisje Niemand* toont Tomek Tryzna zich een inlevend en kundig portrettist van de mysterieuze puberziel. Van de verborgen en ongrijpbare krachten die doorin huis houden en de golven verliefdheid, jaloezie en de haat die daar doorheen spoelen en alles weer loswoelen wat zich gehecht leek te hebben. De affiniteit voor die uitzonderlijke gemoedsgesteldheid maakt deze roman tot een schitterend kinderboek voor volwassenen.

Yves van Kempen (1944) is leraar Nederlands en literair medewerker van De Groene Amsterdammer. Hij publiceerde o.a. in Lust en Gratie, Raster, De Revisor, Ons Erfdeel.

Pieter de Nijs
Het vertellen weer levend maken
Vertelculturen in Nederland

In een opstel in Raster (nummer 61, 1993), dat geheel gewijd was aan het onderwerp Vertellen beschrijft Anthony Mertens de merkwaardige ervaring die hem overviel toen hij een van de afleveringen uit de tv-serie ‘De Vertellers’ zat te bekijken. De camera registreerde de geconcentreerde aandacht van het publiek dat zich in een kring om de verteller had geschaard, en deze illustreerde zijn verhaal met een scala aan gebaren en mimiek - en toch weigerde de klaarblijkelijke magie van het verhaal zich te openbaren. ‘Waarom werd ik niet geboeid? Waarom betrapte ik me op de gedachte dat de serie opgezet moest zijn door een of andere stichting ter bevordering van ontwikkelingssamenwerking? [...] Was ik al zo bedorven, dat alleen opwinding en razendsnelle beeldwisselingen, alleen het spectaculaire mijn aandacht kon opwekken?’ Het antwoord blijkt uiterst simpel. ‘Ik denk dat mijn teleurstelling voortkwam uit het besef dat ik buitengesloten was, dat ik naar een vertelkring zat te kijken zonder er deel van uit te maken.’

Mertens memoreert vervolgens een opmerking van Walter Benjamin, ‘die in 1936 al schreef dat de verteller definitief in de plooien van het verleden was verdwenen.’ En hij bedenkt dat Benjamin daarmee wellicht niet op het verdwijnen van de vertelkunst zelf heeft gedoeld - die werd tenslotte, gezien de tv-film nog volop gepraktiseerd -, maar op een specifieke ervaring. In de kring is iedere luisteraar immers een potentiële verteller; hij kan het verhaal voortzetten wanneer de verteller niet meer weet hoe verder te gaan en bovendien het verhaal ooit, in een andere kring, in een eigen versie doorgeven.

Organische saamhorigheid

Het geleidelijk verdwijnen van het vertellen in onze Westerse samenleving heeft uiteraard alles te maken met de overgang van een overwegend orale naar een schriftelijke cultuur. Lezen is nu eenmaal iets anders dan luisteren. De traditionele verteller maakte, net als zijn luisteraars, deel uit van een gemeenschap; de verteller verhaalde over datgene wat deel uitmaakte van een gemeenschappelijke ervaring: zijn verhaal bevatte lessen en raadgevingen die uit een overlevering van ervaringen waren voortgekomen.

Het verhaal staat continu open voor interpretatie door degene die het vertelt, open voor uitbreiding, uitweiding, vervorming, transformatie. In het verhaal is dan ook bijna nooit slechts één stem te horen, maar altijd meerdere stemmen. Met de toename van een lezend publiek verdween de kunst van het overdragen van een verhaal en daarmee van kennis en ervaring. Kennis werd niet meer direct, van spreker op toehoorder of van leraar op leerling doorgegeven, maar werd onderwerp van boeken vol voorschriften en recepten. De moderne verteller moet zijn stem in schrift laten horen en zijn woorden bereiken zelden nog een luisteraar; hij is niet in gesprek met zijn publiek, maar met zichzelf.

De roman heeft aan de aard van het vertellen iets ingrijpends gewijzigd. Niet alleen maakte de meerstemmigheid die de traditionele epiek kenmerkte plaats voor

éénstemmigheid (van de auteur), ook de vertelvorm vertoonde in toenemende mate een stringent patroon. In de klassieke, realistische (negentiendeeeuwse) roman verloopt de tijd chronologisch en ontwikkelen de karakters van de personages zich psychologisch.

De moderne, twintigste-eeuwse roman heeft zich aan dat chrono- en psychologische keurslijf proberen te ontworstelen. De moderne schrijver mikt allang niet meer op een illusie van realiteit en de moderne lezer wantrouwt de schrijver die hem die illusie als werkelijkheid proberen te verkopen.

Jacq Vogelaar suggereert (in hetzelfde Rasternummer) dat, ook al zal er nooit meer sprake zijn van de ‘organische saamhorigheid’ die er bestond tussen de

vroegere verteller en zijn gehoor, de moderne verteller met zijn lezer wel eens net zo'n nauwe band kan hebben.

Een moderne lezer is er zich, net als de moderne auteur, van bewust dat het verhaal dat wordt verteld niet hét verhaal is, maar slechts één van de mogelijke verhalen; hij is zich ervan bewust dat de tekst die hij leest een constructie is en heeft naast het verhaal - de plot - ook oog voor de constructie.

Vogelaar wijst erop dat verschillende hedendaagse auteurs, zoals Italo Calvino, Ben Okri, Guimaraes Rosa, Gabriel Garcia Marquez en andere, vaak Latijns-Amerikaanse schrijvers, in die wetenschap bewust aansluiting zoeken bij de mondelinge vertelcultuur. Het gaat daarbij, aldus Vogelaar, absoluut niet om een historische draai van 180° terug naar de epische vertelvorm, maar om de vraag 'hoe het vertellen teruggehaald kan worden - om op vroegere uitdrukkingsvormen van ervaring [...] door te kunnen gaan - in de roman bijvoorbeeld maar evengoed in onderwijs en opvoeding, journalistiek, wetenschap en andere kunsten.' [...] 'En die aansluiting van de geschreven vertelling bij de mondelinge vertelling is des te interessanter omdat momenteel misschien wel de laatste generatie van volksvertellers aan het verdwijnen is.'

Oraliteit

Die laatste opmerkingen zijn intrigrerend. Het zou heel goed kunnen dat de onmiskenbare vitaliteit van het werk van auteurs als Marquez en Guimaraes Rosa deels berust op het feit dat het aansluit op de orale traditie van Latijns Amerika. Maar - zo vraag ik me af - gaat er met de schriftelijke 'bewerking' van elementen uit die orale traditie niet iets wezenlijks verloren? Wortelt de vertelkunst van - bijvoorbeeld - genoemde auteurs niet direct in die orale tradi tie?

De vraag waar het uiteindelijk om draait ligt voor de hand. Heeft het mondeling doorgegeven verhaal nog een plaats in een cultuur waarin communicatie zich steeds meer beperkt tot virtueel, in plaats van werkelijk contact? En hoe staat het met het verhaal in Nederland?

Daarover sprak ik op een zondagmiddag in september met vier propagandisten van het vertellen: Hillie Arduin, Suzan Rezai, Remko van Loon en Olga Orman.

Hillie (Hillianthe) Arduin is orthopedagoge. Ze is afkomstig uit het Caraïbisch gebied, maar woont al geruime tijd in Nederland. Vooral de laatste jaren houdt zij zich intensief bezig met het vertellen van verhalen, afkomstig uit verschillende landen en culturen, aan kinderen en volwassenen. Suzan Rezai Boketi is afkomstig uit Iran en woont sinds 1985 in Nederland. Ze was als consulente drama werkzaam bij de Stichting Kunstzinnige Vorming Amsterdam. Remko van Loon is leraar Nederlands aan het Bredero Lyceum in Amsterdam. Hij organiseert op zijn school in december het Bredero Vertelfestival. Olga Orman is geboren op Aruba. Ze is de laatste jaren werkzaam het ABC (Advies en Begeleidings Centrum) in Amsterdam. Een de doelstellingen van het ABC is de ontwikkeling van interculturele leermiddelen voor taal en cultuur. Orman werkte als docent en vertelster mee aan het vertelproject waar Remko van Loon zo'n zes jaar geleden mee startte. Op basis van de *kamishibai*, het

draagbare Japanse verteltheater, ontwikkelde zij een vertelmethode die kan worden gebruikt in het basisonderwijs.

Arduin en Orman zijn vaak te vinden op verschillende van de vertelfestivals die er de laatste jaren worden georganiseerd. Zij onderstrepen het belang van de vertelling voor de cultuur waaruit zij afkomstig zijn. ‘We hebben weinig geschreven literatuur. In de Caraïbische cultuur speelt de oraliteit nog een belangrijke rol. Het vertellen van verhalen ligt in het verlengde van het doorvertellen van nieuwtjes, van familiegeschiedenissen en van het praten in spreekwoorden en gezegden.’ Orman wijst op het verschil met de situatie in Nederland. ‘Hier is de aandacht voor het orale, voor het (door)vertellen van verhalen voor een belangrijk deel ondergeschikt aan het schriftelijke, aan het leren lezen. Ik merkte dat voor een andere aanpak, die ook beter aansloot bij de cultuur van kinderen van niet-Nederlandse komaf, de didactische middelen ontbraken en daarom ben ik begonnen met het vertellen. Het vertellen van verhalen is erg geschikt als didactisch middel. Wanneer je leest, ben je bezig met een puur-individuele ervaring. Voorlezen is al anders, maar wanneer je een verhaal vertelt, blijf je voortdurend contact houden met de kinderen, met

je publiek. Je merkt vanzelf wat er van het verhaal overkomt en wat niet, wat kinderen hebben begrepen, welke woorden of begrippen ze niet kennen. Dat is iets wat in een andere leersituatie veel minder snel duidelijk wordt.'

Arduin kwam tot het vertellen van verhalen via een omweg. Uit onvrede over het het eenzijdig beeld dat er heerste van de Caraïbische cultuur ('alleen en altijd maar dansen en eten') besloot ze om te gaan schrijven. 'En van schrijven ben ik bijna vanzelf bij het verhalen vertellen terecht gekomen.'

Dat het verhalen vertellen in andere culturen nog sterker leeft dan in de Nederlandse cultuur is begrijpelijk. Arduin: 'De cultuur op Sint Maarten, waar ik vandaan kom, is een orale cultuur. Wij noteren onze afspraken niet in een agenda, en wannneer er nieuws is - gewoon nieuws, maar ook familienieuwtjes of roddels - dan hoor je dat van een ander, dat lees je niet. Dat levert wel eens problemen op, maar de manier waarop nieuws wordt doorgegeven betekent ook een soort bevestiging van de band die je met elkaar hebt.'

Susan Rezai herkent dit ook. 'Het verschil tussen de Nederlandse cultuur en de cultuur waar ik uit stam - ik kom uit Zuid-Iran - is erg groot. Wanneer je hier in de trein om je heen kijkt, zit iedereen te lezen of kijkt uit het raam, alsof hij of zij bang is om iemand in de ogen te kijken en zich wil beschermen tegen contact. Wanneer je in Iran in een bus zit, probeert juist iedereen een gesprek met de ander te beginnen. Vertellen, praten helpt om contacten te bevestigen. Soms los je op die manier ook problemen op. Ik herinner me van vroeger dat iedereen bij elkaar kwam op de begraafplaats om naar verhalen te luisteren. Die werden verteld met behulp van een doek, waarop een verhaal - van bijvoorbeeld een veldslag - te zien was. Die doek was een hulpmiddel: de luisteraars hadden houvast, maar ook de vertellers. Vaak verliep het vertellen van het verhaal in de vorm van een tweegesprek tussen een oudere en een jongere verteller, als een soort leer-gesprek tussen leraar en leerling.

Ik herinner me ook dat, als er een bepaald probleem was, de hele familie zeven vrijdagen achter elkaar bij elkaar kwam. Dan werden er verhalen verteld, maar de bedoeling was om uiteindelijk samen dat probleem op te lossen.'

Arduin kent vergelijkbare voorbeelden uit de Surinaamse cultuur. 'Acht dagen na een begrafenis bijvoorbeeld wordt de eerste rouwperiode afgesloten. Er wordt gezongen en gebeden, maar om twaalf uur is dat afgelopen. Dan komt er drank en eten op tafel en worden er verhalen verteld. De verteller wordt daarbij vaak onderbroken, maar degene die het verhaal afbreekt om bijvoorbeeld een lied te zingen, moet zich wat de inhoud van dat lied betreft wel aansluiten bij de gebeurtenis die werd verhaald.'

Remko van Loon ziet als betekenis van het vertellen van verhalen niet alleen het bevestigen van een onderlinge band. 'Met behulp van verhalen leer je de wereld begrijpen.' Vooral wanneer verhalen uit verschillende culturen naast elkaar worden gezet, levert dat een aardig inzicht in verschillen van opvattingen en gewoonten. Maar het gaat ook om het doorgeven van kennis, of overgeleverde wijsheden. Arduin en Orman sluiten zich daarbij aan. 'Een Surinaamse moeder gebruikt een *odo* - een spreuk of een verhaaltje met een les - om haar kind iets duidelijk te maken. Het Caraïbisch gebied kent dergelijke spreuken als *proverbio's*. Het gaat soms om volkswijsheden, maar ook om het bevestigen van de band tussen, bijvoorbeeld, moeder en dochter, waarbij de moeder de dochter iets vertelt over sexualiteit.'

Arduin: ‘Vertellen verschilt fundamenteel van, bijvoorbeeld, voorlezen of zelfstandig lezen. Ik merkte het verschil toen ik mijn kinderen een verhaal vertelde, dat ze al kenden, omdat ze het al hadden gelezen. De concentratie waarmee ze luisterden, die gefascineerdheid - terwijl ze het verhaal al kenden! - dat wijst op het extra dat verhalen vertellen biedt boven voorlezen of zelfstandig lezen. Het vertellen creëert een band tussen de verteller en de luisteraar.’

Techniek

Remko van Loon onderstreept de waarde van vertellen in een wereld waarin de nadruk ligt op het individueel lezen of schrijven. ‘Schrijven maakt lui, je belast je geheugen niet. Je hoeft het niet meer te onthouden, omdat het staat opgeschreven. Daar zit ook een andere kant aan: omdat veel verhalen slechts bestaan in orale maatschappijvormen, bestaat het gevaar dat traditionele verhalen verloren gaan. Vertel-

lers zijn vaak geen schrijvers en wanneer die verhalen niet worden geregistreerd, verdwijnen ze onherroepelijk.'

Arduin vult aan dat er meer belangstelling is dan vroeger voor het regeistreren van verhalen, maar dat dat zeker niet alleen de verhalen uit niet-Westerse culturen betreft. Ook Nederland kent nog voldoende verhalen en er komen ook weer vertellers.

Susan Rezai benadrukt dat het verloren gaan van de inhoud van traditionele verhalen niet het enige gevaar is. Ze heeft op festivals gewerkt met Iraanse toneelgroepen, waarvan vele spelers niet konden lezen of schrijven, maar ze gaven desondanks wel de inhoud van de oude verhalen door. Wat haar belangrijker lijkt dan het verlies van de inhoud van verhalen is de techniek van het verhalen vertellen. En die kun je niet, of minder goed opschrijven, die moet de ene verteller aan de andere doorgeven. En die techniek verschilt van cultuur tot cultuur.

Orman: 'Daarom is het belangrijk dat verhalen uit verschillende culturen bewaard blijven, niet alleen vanwege de inhoud, maar ook vanwege de vorm, de techniek. De verhalen bestaan, nu moet je het vertellen zélf weer levend maken. Dat is ook iets wat we bijvoorbeeld op het vertelfestival van het Brederolyceum aan leerlingen proberen duidelijk te maken: welke technieken kun je toepassen bij het vertellen van verhalen? Hoe maak je een verhaal levend, hoe zorg je ervoor dat je toehoorders zich een voorstelling kunnen vormen van wat er wordt verteld, wat doe je met je handen, maak je gebruik van klanknabootsing enzovoort.'

Doorgeven van een persoonlijke ervaring

Het vertelproject op het Brederolyceum bestaat uit een serie lessen waarin leerlingen met de verschillende technieken in aanraking komen. Op de slotavond van het project vertellen de leerlingen hun verhalen niet alleen aan elkaar, maar ook voor ouders en docenten. 'Dat levert een aardig inzicht in de individueel vaak heel verschillende aanpak. Maar iedereen is verschillend. Niet alleen moet je een verhaal zoeken dat bij je past, je moet ook je eigen vertelkunst zoeken.'

Van Loon onderstreept dat je met het zoeken en vertellen van verhalen ook in contact komt met je *roots*; de meerwaarde van het vertellen zit ook in het opbouwen van je eigen identiteit.

Arduin: 'Maar - en dat vind ik heel belangrijk - je moet niet de fout maken te denken dat het verhalen vertellen iets is wat alleen zou leven in niet-Westerse culturen, zoals je ook niet de fout moet maken om te denken dat dit een exclusief middel is om iets als intercultureel onderwijs te bevorderen. Natuurlijk kweekt het aanhoren van verhalen, verhaaltradities, kenmerkende figuren of termen uit andere culturen een breder kader, maar het is niet zo, dat het slechts een middel is om een bepaalde cultuur te bevorderen. Ik vertel net zo lief verhalen die uit China stammen als verhalen die uit Suriname of het Caraïbisch gebied afkomstig zijn.'

Het gesprek komt zodoende vanzelf uit op de vraag wat er nu zo bijzonder is aan het verhalen vertellen wanneer je dat bijvoorbeeld vergelijkt met lezen.

Orman: 'Een van de didactische waarden is dat een persoonlijke ervaring wordt doorgegeven, zodat er werkelijk sprake is van onderlinge communicatie.' En Arduin vult aan: 'Verder is het voor kinderen van belang dat ze de verschillende aspecten

die er aan een verhaal kleven leren ontdekken: de eerste keer dat ze een verhaal horen over bijvoorbeeld Anansi en zijn listen, concluderen ze dat het hier gewoon om een slimme spin gaat. De volgende keer begrijpen ze iets van de tactiek die Anansi toepast om zijn doel te bereiken en de keer daarop begrijpen ze iets meer van de karakters van de andere verhaalfiguren.

Kinderen leren zo ook omgaan met gewone dingen in het leven: ze passen de symbolen die ze uit de verhalen kennen toe op gewone situaties.'

Van Loon: 'Mijn idee is dat je er ook beter door gaat schrijven, dat je leert hoe je de technieken die je uit het vertellen kent, ook bij het schrijven leert toepassen.'

De voordelen van het vertellen van, en luisteren naar verhalen voor taal- en literatuuronderwijs lijken evident. Afgaande op de verschillende succesvolle vertelfestivals die er de laatste jaren werden georganiseerd, bestaat er in Nederland ook buiten het onderwijs een groeiende belangstelling voor het vertellen. Misschien is dat een logische tegenbeweging in een

cultuur die eerder het individu aanspreekt dan de groep en waarin meer nadruk ligt op schriftelijke, dan op mondelinge communicatie. In ieder geval vertoont de traditionele vertelvorm, ondanks de explosieve toename van virtuele communicatievormen waarbij onderling contact slechts via beeldscherm, modem en telefoonlijn verloopt, nog steeds tekenen van veelbelovend leven.

Olga Orman publiceerde een boekje over het gebruik van het traditionele Japanse verteltheater, de *kamishibai*, in het basisonderwijs bij het ABC in Amsterdam. Binnenkort verschijnt van haar *Hoe Anansi de ogen van de koning opende*, een verhaal met illustraties van Johan Volkerijk. Verhalen van Hillie Arduin e.a. zijn onder meer gepubliceerd in *De betovering verbroken, verhalen van vrouwen uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika* (Wereldvenster). Informatie over het Bredero Vertelfestival bij Remko van Loon (coördinator), tel. 020-6321511.
Pieter de Nijs (1953) studeerde Nederlands en kunstgeschiedenis in Amsterdam. Hij is werkzaam als free-lance publicist en redacteur.

Ingrid Hoogervorst
Humor is verkapte agressie
In gesprek met Herman Koch

‘Bij mij is de oorlog al vroeg begonnen’, zegt de hoofdpersoon in de laatste roman van Herman Koch, *Eindelijk oorlog*. Het boek is een ironisch zelfportret - een mengeling van autobiografische gegevens en fictie - van de in 1953 in Arnhem geboren schrijver. Herman Koch groeide op in Amsterdam, en wel in het statige Amsterdam-Zuid waar hij zijn schooltijd doorbracht op het Montessorilyceum. Over dit kindvriendelijke schoolsysteem dat leerlingen een vrijbrief verschafte de schoolzaken volkomen in het honderd te laten lopen schreef hij in 1989 *Red ons, Maria Montanelli*. Maar Koch is waarschijnlijk beter bekend als een van de spelers uit het satirische televisieprogramma *Jiskefet*, waarin hij naast Kees Prins en Michiel Romeyn optreedt. Zijn schooljaren vervullen hem nog steeds met weerzin, evenals de ‘kakbuurt’ Amsterdam-Zuid. Een half jaar geleden kocht Koch een huis in de Watergraafsmeer waar hij met zijn Spaanse vrouw Amalia en zoontje Pablo woont. In de werkruimte waar de dozen nog niet zijn uitgepakt en de boekenplanken er leeg bij staan, hebben we een gesprek over crises bij creatieve, hoogbegaafde zesentwintigjarigen, humor en hoe Herman, de hoofdpersoon van zijn nieuwe roman, na veel omzwervingen in Arnhem eindelijk zijn oorlog vindt.

Je boek wordt aangekondigd als een ironisch zelfportret. Spreekt dat elkaar niet tegen, ‘zelfportret’ en ‘ironie’?

Mensen gebruiken zaken als ‘Derde generatie-problematiek’, de herfst, het milieu of de oorlog in Sarajevo om hun eigen problemen aan op te hangen. Zodra het een herfstdepressie heet, kunnen ze met lichttherapieën beginnen. Net als die onzin over mensen die in een vorig leven dingen hebben meegemaakt waar ze nu last van zouden hebben. Ze gaan naar de psychiater en zeggen: ‘Ik heb in een vorig leven in een concentratiekamp gezeten.’ Ze zijn nooit in een vorig leven kampbewaker geweest...

Ik sta sceptisch tegenover dit soort dingen omdat iedereen er een draai aangeeft die hem goed uitkomt. Hoeveel mensen maken zich oprecht zorgen over de zaak Sarajevo? Het bijdragen aan de goede zaak komt ze meestal goed uit. Ik zag een foto van Joan Baez die op het vliegveld van Sarajevo landde en dacht meteen: ‘Ze heeft zeker net een nieuwe CD uitgebracht.’ Er bestaat behoefte aan oorlog, aan drama. Dat dubieuze geforceerd zoeken om via een omweg, een achterdeur nog een oorlog te zoeken als oorzaak van je angsten en frustraties heb ik in *Eindelijk oorlog* op een ironische manier weergegeven.

Als de dood voor de dood

De ik-figuur, genaamd Herman, is een schrijver die maar niet tot schrijven komt. Hij wil een roman schrijven over de verschillende manieren van sterven maar hij stelt hem steeds uit omdat het allemaal ‘te vers’ is.

> Ik was bang dat alle doden van de afgelopen jaren allemaal tegelijk in een boek het verhaal topzwaar zouden maken; dat net als bij een schip dat

verkeerd geladen is de lading zou gaan schuiven - dat het schip als het eenmaal de havenmond was gepasseerd al bij de eerste golf in volle zee zou kapseizen en naar de bodem zou zinken.

Hij heeft last van hartkloppingen, angstaanvallen en hyperventilatie, bakkeleit er met zijn vriendin A. over of de oorzaak lichamelijk dan wel geestelijk is en is vooral als de dood voor de dood. Het enige familielid dat hem nog rest is een ongetrouwde tante in Arnhem.

Ik bedacht hoeveel huizen ik A. al had laten zien waarin niemand meer woonde; omdat ik hoopte dat het omgekeerd ook werkte: dat zij iets aan die huizen zou kunnen zien, over de bewoners - en via de bewoners ook indirect over mijzelf. Toen wij elkaar leerden kennen had ik namelijk weinig meer

in de aanbieding dan lege huizen. Lege huizen, een handvol foto's, en mijn eigen commentaar en uitleg bij die huizen en foto's.

Natuurlijk, *zegt Koch, terwijl hij nog een Gauloise opsteekt*, is het verhaal heel autobiografisch. Ik heb mezelf heel serieus genomen toen ik rond m'n zesentwintigste die crisis had. Ik was enig kind. Mijn moeder stierf aan kanker toen ik zeventien was en mijn vader overleed op mijn vijfentwintigste. Ik kreeg allerlei vriendinnetjes, maar besefte dat ik ze nooit kon uitleggen hoe ik precies in elkaar zat omdat mijn familie niet meer bestond. Of je nou een goede of slechte relatie met je ouders hebt, je stelt ze voor en daarmee laat je iets zien van jezelf en van waar je vandaan komt. Ik was iemand geworden zonder historie. De verteller valt samen met mijzelf waar ik zijn angsten beschrijf dat alles verkeerd geïnterpreteerd kan worden. Hij kan A. nog net een leeg huis laten zien, dat is zijn geluk, maar wat zegt het over degenen die niet meer bestaan en wat zegt het over hem? Hij kan met zijn leven van alles doen, hij kan er van alles bij verzinnen.

Wil hij zijn leven 'opleuken' met de oorlog?
Na lang zoeken heeft hij eindelijk iets gevonden dat als een verklaring kan dienen. Hij vraagt zich steeds af of de oorzaken lichamelijk of geestelijk zijn. Uiteindelijk blijkt het toch lichamelijk te zijn. Tegelijkertijd is er een ironische ondertoon in de wijze waarop ik als schrijver die angsten van de hoofdpersoon wel serieus neem - maar niet voor honderd procent.

Hoofdpersoon Herman duikt in de zoektocht naar de oorzaken van zijn kwalen diep in zijn verleden. Zijn vriendin A. heeft genoeg van al zijn kwalen en verlaat hem. Herman hoopt gebeurtenissen uit zijn verleden en dat van zijn familie te vinden die zijn leven alsnog in een dramatisch perspektief stellen. De kapstok voor zijn lijden vindt hij bij het enig overgebleven familielid, de tante in Arnhem, die haar hele leven ongetrouwd is gebleven nadat haar jeugdvriendje aan het eind van de oorlog door een vergissing van de Engelsen omkwam. Na haar dood komt in de geschiedenis van tante en neef een gebeurtenis aan het licht die de ironische apotheose van het verhaal vormt: tijdens een logeerpartij heeft ze haar tweejarig neefje (uit jaloezie?) uit de kinderwagen laten vallen.
Toen mijn vader en moeder een paar dagen later uit Parijs terugkeerden, viel het ze ook onmiddellijk op dat hun zoon stiller was dan normaal. Vanuit zijn wieg keek hij ze alleen maar aan, zonder enig blijk van herkenning. Even deed hij zijn mond open, en ofschoon hij nog niet echt praten kon, leek het een ogenblik lang alsof hij iets wilde gaan zeggen, maar toen deed hij hem snel weer dicht.

Eindelijk heeft Herman zijn oorlog gevonden en de verklaring voor al zijn psychologische kwalen.

Niets tussen wieg en graf

Mijn moeder zei na de dood van haar ouders: ‘Nu ben ik de volgende op de transportband naar de dood en vergetelheid toe.’ Dat voelde ik na haar dood ook al. Mijn ouders waren respektievelijk veertig en vijftig toen ze mij kregen. Mijn vader was een echte dandy. Hij flirtte wat rond en had al een gezin met vier kinderen verlaten. Hij kreeg een vaste vriendin toen ik een jaar of dertien was. Dat merkte ik omdat hij met medeweten van mijn moeder twee vaste avonden per week weg was en dan hield ik mijn moeder gezelschap. Dat vreemdgaan nam ik hem heel erg kwalijk. Mijn vader wilde voor mij in huis blijven. Achteraf vraag ik me af of dat het beste was. Die vriendin zag ik als de grote boeman in het geheel. Na de dood van mijn moeder woonde ik nog een tijd met hem samen en uiteindelijk is híj het huis uitgegaan, niet ik. Ik bleef in het ouderlijk huis achter.

Omdat Herman een personage is dat de mensen met zijn gedraai en gelieg op afstand houdt, houdt hij ook de lezer op afstand. Hij maakt omtrekkende bewegingen en gaat nergens de diepte in. Als lezer wil je hem serieus nemen, maar door de ironie van het verhaal, de banaliteit van het dramatische moment dat hij vindt om zijn klachten aan op te hangen kan dat niet Dat heeft iets dubbels. Wie moet er wel serieus genomen worden?

De verteller moet je als lezer wel serieus nemen, want die gelooft er in, maar ikzelf als schrijver niet. Dat dramatische moment moet je met een korreltje zout nemen. Dat sleept hij er met de haren bij omdat het hem goed uitkomt, want hij zoekt uitvluchten - om te leven, om niet te hoeven schrijven of uit te leggen

wat er werkelijk met hem aan de hand is. De lezer moet zich realiseren dat de hoofdpersoon alles aan elkaar liegt, dat hij overdrijft en zijn eigen persoonlijk geval verheft tot iets groots, tot het deelhebben aan de wereldgeschiedenis.

De ongetrouwde tante in Arnhem is voor de verteller een voorbeeld van het roemloze, onbeduidende leven waaraan hij zelf probeert te ontkomen. In haar kleine leven heeft er tussen wieg en graf niets plaatsgevonden.

> Al met al ben ik blij dat het leven voor mij zo is gelopen als het gelopen is', zei zij wel eens. ‘Ook nog een man erbij was misschien net iets te veel van het goeie geweest.

De verteller probeert zijn leven met heroïek en avontuur wat meer allure te geven. Hij komt aandragen met een avontuurlijke grootvader die in Zuid-Afrika tijdens de Boerenoorlog stationschef was in Bloemfontein. Diens jongere broer nam dienst in het leger van de Boeren, maar nog voordat hij één keer in actie kon komen, stierf hij een onheroïsche dood toen hij in een hevige storm van een brug werd geblazen. De versie die de verteller zijn schoolvriendjes aan de hand doet, is heel wat exotischer van karakter. Ook aan de grootvader moet wat gesleuteld worden, want ondanks zijn avontuurlijke inborst sterft hij, amper veertig jaar oud, van verveling in een bovenwoning in de Transvaalbuurt.

Is die angst onder te gaan in onbeduidendheid en nietszeggendheid jouw eigen angst?
Ik vertelde op school allerlei verhalen over de rol van mijn vader in de oorlog, over herdershonden en ontsnappingen aan Duitsers. Allemaal verzonnen. Dat verhaal over de oom die van een brug waaide vond ik zo lullig dat ik er van alles omheen ging bedenken. Van alles wat ik hoorde en zag, maakte ik meteen een verhaal met een pointe. Nog steeds. Zowel die tante als Arnhem staan in het boek voor die onbeduidendheid. Arnhem blijft voor mij verbonden met dodelijke verveling, saaie familiebezoeken, theedrinken aan tafeltjes op de zondagmiddag. Mijn tante, de zuster van mijn moeder, woonde in Lombok, een wijk waar je zo'n typische Engels-Liverpoolse serie als Coronationstreet kunt opnemen. De wijk ligt onder de rook van een gevangenis waar regelmatig gedetineerden ontsnappen. Vlakbij ligt een Kema-terrein, waarover allerlei geruchten gaan, zoals dat de grond er vergeven is van chemisch afval.

> Het begint bij mij altijd meteen al op het station. Dat gevoel alsof je in een te warm gestookte kamer bent waar geen raam open kan. [...] Op het stationsplein wil ik alweer terug het station in, terug naar het verlossende bord met vertrektijden, en net doen of ik er nooit ben geweest, en er niet eens ben uitgestapt. [...] Arnhem is een wachtkamer waar de tandarts is verhinderd of op vakantie is. Het doet ergens pijn, maar er zit niets anders op dan te blijven bladeren tot je het laatste tijdschrift van de leestafel tot aan de laatste pagina hebt uitgelezen. [...] Er zijn restaurants en caféterrassen, er is een schouwburg, een kunstacademie en een theaterschool, door de straten rijden bussen en taxi's en in de bioscopen draaien de laatste films, maar door de scheuren in het asfalt stijgt nog altijd

de stank van het boerenerf omhoog. Op warme dagen ruik je het het best: een mengeling van varkensmest, doodkokende aardappelen en sufgesudderd dradenvlees, van bekrompen meningen en kortzichtige redeneringen, van jarenlang onder de composthoop smeulend en plotseling als vanuit het niets opflakkerend geweld.

Zeurderig toontje

Als de Gauloises inmiddels zijn vervangen door Barclays - Koch: 'Ik wissel het een beetje af met die gezonde sigaretten' - vraag ik of hij het schrijven van zijn tweede roman ook zolang heeft uitgesteld.

Het was geen uitstel, want ik heb wel al die jaren doorgeschreven, maar dan kwam er weer een half jaar televisiewerk tussendoor en bleef het liggen. Ik verveel me ook snel met schrijven en dan leg ik het weer weg om het later door te lezen en te denken: 'Wat heeft me toen bezield, waarmee hield ik me in godsnaam bezig.'

Voor *Jiskefet* schrijf ik niet, dat is ideeën krijgen en het bedenken van sketches. Alleen van *De dierenwinkel* bestaat een geschreven tekst. Het televisiewerk en het schrijven van een roman beïnvloedt elkaar wel, want

voor televisie moet je binnen korte tijd een idee hebben. Door die tijdsdruk dwing je jezelf van een niet zo goed idee iets zo goed mogelijks te maken. Ik ben met het schrijven van een roman altijd heel perfectionistisch geweest. Omdat ik het nooit zo goed vond, veranderde ik ieder half jaar van idee, maar nu kan ik zeggen: ‘Misschien is het niet meer zo leuk, maar maak het nou eerst maar eens af.’

Dat is de derde ironische laag van dit zelfportret, het eeuwig uitstellen van dat schrijverschap. Mijn hoofdpersoon zal nooit tot schrijven komen, terwijl ik wel uit die crisis ben gekomen. Op mijn zeventiende wilde ik schrijver worden, maar tot mijn zesentwintigste had ik nog niets geschreven behalve een paar losse verhalen die ik niemand durfde te laten lezen. Pas toen ik in Spanje woonde, kon ik met *Red ons, Maria Montinelli* beginnen. Door die afstand lukte het. Vanuit Barcelona stuurde ik Wanda Reisel, met wie ik bevriend ben, elke keer een paar hoofdstukken op. Mijn probleem was jarenlang dat ik schrijven altijd leuk vond, maar er een kloof bestond tussen wat ik dacht dat serieuze literatuur was en wat ik zelf deed. Dat was de vergissing van dat eerste boek, mijn verhalenbundel *De voorbijganger*. ‘Maria Montinelli’ betekende een bevrijding omdat ik toen wist de juiste toon te hebben. Ik wist ik dat ik moest doen waar ik het beste in ben: iets humoristisch schrijven. In de ik-vorm, een persoonlijk, eigen verhaal vertellen.

Die toon was vrij agressief, je wilde die weerzin tegen het Montessori-onderwijs van je afschrijven. Naar welke toon zocht je in dit boek?

Mijn eigen toon. De claustrofobie, de hyperventilatie en benauwdheid van de hoofdpersoon in *Eindelijk oorlog* moest in de zinnen doorklinken. Dat doormalen in zijn hoofd, wat bij iemand met zulke verschijnselen hoort, wilde ik in een wat zeurderige toon van de zinnen krijgen.

Ik houd niet van scenario-achtige opsommigerige zinnen als: ‘Het was warm of het begon te regenen. Of iemand gaat van huis, stapt in de auto en komt ergens aan. Ik schrijf liever wat er gebeurt. Ik probeer altijd in elke zin iets te constateren of te concluderen: ‘Door de regen merkte ik dat ik ergens later aankwam.’ Elke zin moet het verhaal verder dragen naar een volgend punt, moet in dienst staan van wat je wilt vertellen. ‘Ik herinner me nog hoe ik in de auto stapte om weg te gaan en...’. Ik haal graag tijden door elkaar, maar die toon komt pas als ik duidelijk voor ogen heb wat ik wil vertellen.

Zeurende zinen. Het type ‘geouwehoer waar Gods zegen op rust’ om met Reve te spreken. Is Reve een voorbeeld voor je geweest?

Absoluut. Toen ik op mijn zeventiende *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* las, wist ik zo'n soort schrijver te willen worden. Vooral de humor sprak me aan, dat lichtelijk melige; als je zo schrijft kan je over alles schrijven. Het was literatuur en nog leuk ook. Met vrienden cultiveerde je die taal, het werd een code waarmee je anderen buiten sloot. Zijn levenswijze, dat geworstel met de drank, sprak me ook erg aan. Wolkers en Cremer las je alleen voor de geile passages.

Was het ook de anti-burgerlijke toon?

Zeker, ik ben in Arnhem geboren en na twee jaar verhuisden we naar Amsterdam-Zuid. Tot mijn negentiende heb ik in die buurt gewoond. Het is een slaperige, verwende, beschermde buurt, waar niets gebeurt. Dat statige, beetje sombere

van die huizen en de verkapte armoede die met een air wordt verhuld terwijl de groenteman een kwartje doet op de prijs van elke ui waar hij extra voor moet bukken.

Ik heb nooit kunnen vermoeden dat ik ooit aan een televisieprogramma zou beginnen. Michiel Romeyn, die ik al ken vanaf mijn zevende, belde me in Spanje op of ik niet iets kon doen voor radioprogramma *Boràt* van Rik Zaal. Imitaties van Prins Bernhard en Philip Bloemendaal van het Polygoon-bioscoopjournaal. (Koch galmt: ‘Elk jaar weer opnieuw zijn duizenden mensen aanwezig bij de militaire parade op het museumplein’). Bron voor *Jiskefet* is wat je zo al om je heen ziet aan kwaadaardigheid, domheid, lulligheid, een autoriteit die zich alles willen toeëigenen. Ik kan me vreselijk ergeren aan onaangename machtspelletjes, zoals de parkeerplaatsbewaker die de slagbomen bedient en je eindeloos laat wachten. ‘Wacht maar’, denk ik dan, ‘ooit ga ik jou eens heel goed neerzetten’. Sketches van dit type komen voort uit een soort uitgestelde wraak. Veel *Jiskefet*-situaties zijn ook ontstaan uit medeleven met intrieste, eenzame

mensen waar ik veel van mijn vroegere ik in herken. Mensen die zich zelf een leuk leven hebben beloofd, maar het komt er niet van. Van die eenzame kampeerders die voor hun tentje zitten en roepen hoe heerlijk ze het hebben. ‘Wat voor verhaal hebben ze hier thuis over’, denk je dan en is er wel iemand aan wie ze dat kunnen vertellen. Ik was ook sterk in het vertellen van mooie stoere verhalen. Toen ik in Engeland woonde, riep ik ‘Toch maar mooi naar het buitenland gegaan’, terwijl ik me er diep ellendig voelde. Dat aandikken, opscheppen, dingen mooier maken dan ze zijn, altijd voor mezelf en tegenover anderen goed praten; op zeker moment heb je dat mechanisme door en daar gaat dit boek ook over.

Gemiddeld intelligente mannen

Amalia komt binnen met rode wijn en bakjes noten en de schrijver gaat er eens goed voor zitten als we komen te praten over de crisis die hij beschrijft. De indruk die ik aanvankelijk kreeg dat hij het interview even snel wil afhandelen is helemaal verdwenen. We blijken gedurende een periode in dezelfde Amsterdamse vriendenkring te hebben rondgelopen. Veel van de heren uit dat kringetje werden toen ze tegen de dertig liepen door die crisis overvallen. Een eeuwig uitstellen van de volwassenwording?

Toen ik op mijn zesentwintigste nog niets geschreven had, kreeg ik de lichamelijke verschijnselen die in *Eindelijk oorlog* beschreven worden. Het leven staat weliswaar nog open, maar je bent de vijfentwintig voorbij, nadert de dertig en er is nog niets gerealiseerd van wat je je had voorgenomen. Je denkt: ‘Ik moet beginnen want straks ben ik te laat’. Toch onderneem je niets, stelt het steeds uit, wil je niet binden aan iets of iemand. Ik zoop veel en 's morgens bij de koffie kreeg ik hartkloppingen, maagklachten, er was steeds de angst om niet meer op te kunnen staan. Er schijnt een boek over te bestaan van ene Erik Erikson getiteld ‘The twenty-six years itch’ of zoiets. Het komt vaak voor bij meer dan gemiddeld intelligente mannen... dat zijn zijn woorden, niet de mijne! Mannen onder elkaar doen er in de kroeg wat lacherig over, er wordt nooit serieus over gesproken, maar na het lezen van mijn boek kropen ze allemaal uit hun holletje en zeiden: ‘Heb jij daar ook zo'n last van gehad?’ Ik ken nu zo'n dertig leeftijdgenoten die hetzelfde hadden. Overigens zijn degenen die ik ken later wel heel goed terecht gekomen, wellicht omdat ze zich, net als ik, zolang aan niets hebben gebonden. Het geeft je de vrijheid te reageren op elk leuk aanbod.

Het voordeel van deze crisis is dat je op je veertigste nergens last van hebt. Mensen die hun voornemens realiseren op hun zesentwintigste - baan, huis, vrouw en kind - kunnen na hun vijfendertigste alleen nog bergafwaarts gaan.

Wat me eruit haalde, was een debutantenprijsvraag met een deadline waaraan ik besloot mee te doen. Binnen drie maanden had ik zes verhalen af, die ik opstuurde. De prijs kreeg ik niet, maar ik was over die blokkade heen. Een aantal verhalen zond ik naar literaire tijdschriften die ze meteen publiceerden en er kwam een bundel uit. ‘Het is nog niet goed’, dacht ik, ‘maar het is in ieder geval begonnen’.

Waarom ben je pas nu over die crisis gaan schrijven?

Schaamte. Je valt er anderen verschrikkelijk mee lastig. Twee uur voor een belangrijke première van mijn vriendin kreeg ik een migraine aanval, of de dag voor het grote feest belde ik iedereen af omdat ‘ik er niet aan toe was’. Zo'n partner is niet te harden en iedereen denkt dat het aanstellerij en aandachttrekkerij is. De vriendin die model staat voor A. heb ik het boek ook van te voren laten lezen. Ik wilde weten of ze het eens was met het beeld en of ze er eventueel dingen uit wilde halen. Ze zegt achteraf dat ze van mijn crisisverschijnselen niet zoveel last heeft gehad.

Je parodieert het liefst iets dat van jezelf is?
De korpsballen in *Jiskefet*, Van Binsbergen, Kersten en Kamphuis (Heb je nog geneukt, lullo?) die we met z'n drieën spelen, hadden we zelf kunnen zijn. Veel afzetten tegen waar je vandaan komt. Ik speel graag iemand die het net niet helemaal gelukt is. Omdat ik vroeger heel verlegen was, mensen niet durfde aan te kijken, lichamelijk niet sterk was - slecht in sport -, leerde ik de macht van de taal kennen. Op school was ik niet te harden, maar door grappig en luidruchtig te zijn won ik discussies en werd ik populair. Je merkt ineens dat je verbaal al die gebreken kunt compenseren en zo een hoop vrienden krijgt. Voor mij is grappig-zijn altijd middel geweest om mijn kwetsbaarheid te verhullen. Humor is verkapte agressie. Van

die aandachttrekkerij en behoefte om een gezelschap te domineren ben ik helemaal af, daarom vind ik het leuk om die smerige, zeikerige personages te spelen waarmee je jezelf voor lui zet.

De taal van *Jiskefet* is publiek bezit geworden. De taal van *De dierenwinkel* en *Het kantoor* is ontzettend aangeslagen, allerlei mensen praten nu zo. Humor is een uitstekend wapen tegen de verlegenheid.

Is deze roman dan toch niet veel meer een zelfportret dan een ironisch zelfportret?

Dan was het een serieus boek geworden, een psychotherapeutische roman waarin ik de lezer aanraad gewoon aan de slag te gaan. Boeken waarin mensen tot inzicht komen, zijn toch niet te harden. Een roman moet een open einde hebben. Inzichten bestaan niet, het zijn nog veel grotere leugens. Totaal oninteressant voor een lezer ook. In de werkelijkheid bestaat er ook niet één waarheid, iedereen liegt toch alles over zijn verleden aan elkaar.

Het is een ziektegeschiedenis zonder hoop, zonder verheffing, zonder conclusie, van iemand die in zijn eigen, bij elkaar gelogen leven gelooft. Aan het eind liegt de hoofdpersoon nog meer dan in het begin.

Vertel me eens waarom ik een boek, dat ik niet serieus kan nemen, zou moeten lezen?

Ik weet het niet. Waarom moeten boeken altijd serieus genomen worden? De toon en de stijl maken het verhaal, niet de inhoud. Dat mis ik vaak in Nederlandse literatuur, een eigen toon. Ik zal nooit de werkelijkheid *an sich* beschrijven, zoals Maarten 't Hart doet, dat is te plat. Schrijvers moeten niet meer beschrijven. Een schrijver moet in alles wat hij schrijft subjectief zijn, en dan beschrijf je geen landschap of gezichten meer. Als ik Arnhem beschrijf, heb ik het over de Rijn die deze stad ook al niet moet. De rivier keert de stad de rug toe. Dat is mijn interpretatie van de stad en zo ziet mijn personage haar. De lezer mag dan concluderen: ‘De stad benauwt hem‘, maar dat is een zinnetje dat ik nooit zal opschrijven.

> Moeizaam en traag stroomt het grijze water van de rivier in de diepte voorbij. Het is net of de Rijn bij elk volgend bezoek moedelozer wordt, alsof de rivier de moed al lang heeft opgegeven om haar oevers ooit nog eens van deze stad te verlossen.

Door de werkelijkheid net een beetje uit het lood te zetten, net anders op te schrijven hoop ik dat de lezer anders gaat kijken. Met *Jiskefet* doe ik hetzelfde. Als de kijker dingen van ons heeft gezien en daarna de EO opzet, kan hij denken dat wat hij ziet *Jiskefet* is. Je hanteert hetzelfde beeld, maar zet het net in een ander kader waardoor zo'n situatie zijn gewichtigheid verliest. Ik hoop dat hij er daarna voor altijd anders naar kijkt. Met deze ironische manier van schrijven wil ik ook de gewichtigheid die literatuur en het schrijven over identiteitscrises aankleeft, onderuithalen.

Eindelijk oorlog van Herman Koch is verschenen bij Meulenhoff.

Ingrid Hoogervorst (1952) studeerde Nederlands in Amsterdam. Van 1991 tot 1993 was zij literatuurrecensente van De Limburger. Tegenwoordig is zij als literatuurrecensente werkzaam bij De Telegraaf.

De boekhouding
J. Heymans

Kathedralen van romans

Hoe is het om als gerespecteerd schrijver nooit een roman te hebben voltooid? Deze vraag heeft Nescio zichzelf onder meer voorgelegd in 'De Profundis', een slechts uit twee hoofdstukken bestaand verhaal zonder veel samenhang en mogelijk de aanzet tot iets groters. Het werd ooit in de afdeling 'Andere verhalen' van de vlak voor Nescio's dood verschenen bundel *Boven het dal* (1961) opgenomen, maar in de voorbeeldig door Lieneke Frerichs bezorgde uitgave van zijn *Verzameld werk* is het uiteindelijk terecht gekomen waar het hoort: bij het 'Nagelaten werk'. In het tweede hoofdstuk van 'De Profundis', gedateerd 13 oktober 1918, schrijft Nescio het volgende: 'Wanneer begint nu eigenlijk 't verhaal. Ik heb U een dikken roman beloofd, of heb ik dat nog niet gezegd? Ik ben weer eens van plan het dikke boek te schrijven, dat ik nooit schrijven zal en dat iemand toch geschreven moet hebben, om beroemd te worden, naar ze zeggen. Een dikken roman, van gewapend beton, als 't kan in twee deelen en erg episch. Want U weet dat 't epische verhaal 't hoogste genre is in de litteratuur. Ook dat heb ik ergens gelezen. Ze schrijven maar wat. Ze maken litteratuur, dooie litteratuur en andere kunstwerken, eindeloos en ze sterven er niet aan. De tijd der cathedralen is voorbij'. Met deze laatste uitspraak verwijst Nescio naar het eerste, een dag eerder gedateerde hoofdstuk van 'De Profundis': 'Uit mijn oneindige droefenis en mijn matelooze verteederingen, uit mijn lijfelijke zelf bouw ik m'n cathedraal. Wat U verheugt, heeft mij vermagerd en verteerd, op den berg heb ik U gevoerd en U kijkt over de vallei der liefelijkheden. Daar op gindschen top aan de overzijde rijst mijn cathedraal die ik nooit zal voltooien'. Sterker nog, zijn kathedraal staat daar 'als enkel vreugde, zij blinkt in de zon met haar beide torens, onvoltooid om steeds hooger te rijzen.'

Vijfendertig jaar na zijn dood heeft Nescio dan toch zijn kathedraal met twee torens gekregen in de vorm van een tweedelig *Verzameld werk*. Hiervan omvat het eerste deel de bij zijn leven gepubliceerde verhalenbundels *Dichtertje - De uitvreter - Titaantjes* (1918), *Mene tekel* (1946) en *Boven het dal*, alsmede het 'Nagelaten werk'. Het tweede deel is geheel gevuld met het 'Natuurdagboek 1946-1955', een 'journal intime' dat op bijna elke bladzijde de 'goddelijke' glorie bezingt van het Nederlandse landschap, met zijn vele torens als bakens op de horizon. Dit 'Natuurdagboek' zal ongetwijfeld vele schrijvers en andere literatuurliefhebbers naar de fiets doen grijpen, ten einde zelf te kunnen constateren in hoeverre het door Nescio beschreven landschap door de tijd is aangetast. Hoe interessant ook, ik laat het mythisch-realistische en soms lyrische 'Natuurdagboek' verder rusten en beperk me tot de eerste deel van het *Verzameld werk* en in het bijzonder tot al het 'ongepubliceerde' dat ongeveer twee-derde van het boek in beslag neemt.

Het 'Nagelaten werk' van Nescio (1882-1961) is daarom zo interessant, omdat het diverse aanzetten tot en ontwerpen van romans en novellen bevat. Het begint al met de zes hoofdstukken van 'De voetreiziger', een onvoltooide roman die Nescio in de winter van 1898-99 schreef, toen hij nog gewoon Frits Grönloh heette en in de eindexamenklas van de Openbare Handelsschool aan de Keizersgracht in Amsterdam zat. De hoofdstukken van 'De voetreiziger' zijn betrekkelijk conventioneel van opzet,

maar zeker niet onbeholpen geschreven. Ze verraden de duidelijke invloed van negentiende-eeuwse literatuur, zoals *De schaapherder* (1838) van J.F. Oltmans, *Ferdinand Huyck* (1840) van Jacob van Lennep en *Camera Obscur a* (1839) van Nicolaas Beets. Van het derde hoofdstuk van 'De voetreiziger' bestaat overigens een niets aan duidelijkheid te wensen overlatende variant, de schets 'Kantoorleven' (1900) waarin Nescio zijn onaangename ervaringen als zeventienjarige nieuwkomer bij een drietal Amsterdamse handelsfirma's heeft verwerkt. Dit verhaal is zijn eerste poging om het schrijven van dialogen onder de knie te krijgen.

Een van de bijlagen bij het 'Nagelaten werk' bevat vier

ontwerpen voor andere romans dan wel novellen. Van deze aanzetten en schema's is het ‘Ontwerp’ (1918), wat mij betreft, het meest interessant, omdat het een licht werpt op Nescio's werkwijze. Het begint als volgt: ‘Ze zeggen dat ik er nooit kom als ik niet een roman schrijf. Geen schetsen, maar een roman. Allo dan maar. Ik heb nu iets in m'n kop dat me wel lijkt. Dat is al vele malen gebeurd en na enkele dagen was alles er weer uit. Nu wil ik 't opschrijven om 't vast te houden, 't Zal een liefdesgeschiedenis worden natuurlijk. De koopers willen een geschiedenis en ik wil van alles zeggen dat in me ronddraait. Ik denk dat we allemaal tevreden zullen zijn’. En na enkele ‘personagies’ te hebben omschreven, geeft Nescio een heel reeks ‘scènes à faire’. Daaruit blijkt dat hij flink wat ‘oude’ teksten - aangeduid met ‘all ready made’ - in zijn opzet wilde inpassen, zoals bijvoorbeeld het tweede deel van het verhaal ‘De Profundis’. En juist daar bijt de parlando-achtige schrijver Nescio zich nu als een kat in zijn eigen staart. Hij neemt zich ernstig voor een roman te schrijven, een liefdesgeschiedenis, waarin de kantoorbediende Jan 196 een van de hoofdpersonen die enige gelijkenis vertoont met de scribent zelf - verzucht geen roman te zullen schrijven. Dit is misschien wel de paradox waarin de romancier Nescio uiteindelijk verstikt is geraakt.

Mieterse illusies

Het is al vaker gezegd: het leven en werk van Nescio en Willem Elsschotvertonen opvallend veel parallellen. Beide schrijvers waren bij voorbeeld zakenlieden. En het kantoorleven en de zakenwereld spelen in beider werk - zeker als Nescio's ‘Nagelaten werk’ bij diens verhalenbundels wordt betrokken - een vooraanstaande rol. Deze twee zijn overigens bepaald niet de enige schrijvers die het bedrijfs-en kantoorleven tot onderwerp van hun werk hebben gemaakt. Ook A. Alberts, Hellema en Gerrit Krol hebben zich wat dit betreft niet onbetuigd gelaten. Denk bijvoorbeeld maar aan hun respectievelijke romans *De vergaderzaal* (1974), *Joab* (1984) en *In dienst van de ‘Koninklijke’* (1974). Hoe geslaagd deze kleine romans ook zijn, ze vallen - alleen al qua omvang - in het niet bij de monumentale roman *Het Bureau* waarin J.J. Voskuil (1927) op uiterst minutieuze wijze verslag doet van de ‘intermenselijke’ verhoudingen - om maar eens een afschuwelijk woord te gebruiken - op een wetenschappelijk onderzoeksinstituut. Daarin is overigens gemakkelijk het Bureau voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen te herkennen, dat in 1979 werd omgedoopt tot het P.J. Meertens-Instituut.

Zoals Gerard Reve in ‘het winterverhaal’ *De avonden* (1947) de vriendenkring rond Frits van Egters tot leven heeft gebracht in het kleinburgerlijke milieu van eind '46, heeft Voskuil in zijn debuutroman *Bij nader inzien* (1963) op al even onnavolgbare wijze een groep studenten Nederlands rond Maarten Koning tussen 3 september 1946 en 16 mei 1953 vereeuwigd. Achteraf is het aardig om vast te stellen dat Voskuil de tien laatste dagen van 1946 waarin *De avonden* zich afspeelt niet heeft ingevuld in de gedateerde hoofdstukken van *Bij nader inzien*. Het kan natuurlijk zijn dat er toen niet veel bijzonders gebeurde, maar het ontbreken van deze ‘dagboekbladen’ kan ook als een verzwegen hommage aan Reve worden opgevat. Dat lijkt me een nogal mieterse interpretatie. De romans *De avonden* en *Bij nader inzien* zijn, behalve literaire meesterwerken, zonder enige twijfel ook

‘tijdsdocumenten’ en dat geldt eveneens voor *Meneer Beerta*, voor *Vuile handen* en de andere vijf delen die *Het Bureau* uiteindelijk zal gaan omvatten. Zo raakt het vijftiger jaren modewoord ‘mieters’ in Vuile *handen* zelfs langzaam in onbruik bij Nicolien, de vrouw van Maarten Koning die de geest van de twaalfhonderd bladzijden tellende roman *Bij nader inzien* blijft belichamen. Ook het eindeloze getwijfel over de vraag of iemand moet worden getutoyeerd dan wel gevouvoyeerd, versterkt een bepaald tijdsbeeld.

Sommige literaire recensenten hebben er terecht op gewezen dat Voskuil aan het eind van de jaren vijftig, toen hij op *Het Bureau* kwam te werken, in een schizofrene situatie moet hebben verkeerd. Want juist toen begon hij in de avonduren aan *Bij nader inzien* te schrijven. En daarvan is in *Het Bureau*, dat uiteindelijk in ruim vijfduizend bladzijden de levenswandel van Maarten Koning tussen 1957 en 1987 zal hebben gevolgd, niets terug te vinden. Toch mogen de twee nu verschenen delen van Neerlands omvang-

rijkste roman waarin de periode tussen 1957 en 1973 is geboekstaafd, niet onmiddellijk als een vervolg op Voskuils debuut worden beschouwd. Daartussen staat eigenlijk nog de achthonderd bladzijden dikke roman ‘Binnen de huid’ die de ‘niet-schrijver’, zoals Voskuil zichzelf paradoxalerwijze wel eens heeft genoemd, ‘om emotionele redenen’ nog niet heeft gepubliceerd.

Wat *Bij nader inzien* en *Het Bureau* met elkaar verbindt, is - om te beginnen - de figuur van Maarten Koning, het alter-ego van Voskuil, zijn vrouw Nicolien en enkele bijfiguren zoals Henriette Fagel en Klaas de Ruiter. Zij komen in beide romans voor. De hoofdpersoon voelt zich voortdurend bedreigd, machteloos en hij is ontevreden over zichzelf. De genoemde bijfiguren, in het bijzonder zijn vrouw, vormen als het ware zijn geweten. Daarmee is, wat mij betreft, onmiddellijk aangegeven dat *Het Bureau* als een psychologische roman over de *Werdegang* van Maarten Koning kan worden gelezen. Wat beide romans ook gemeen hebben, is hun thema: het vertrouwen dat Maarten Koning heeft in de hem omringende groep. Zoals hij in het ene boek in de vriendschap van de studentengroep gelooft, gaat hij in het andere, overigens na het nodige verzet, geloven in zoiets als samenwerking op het onderzoeksinstituut. Maar in beide gevallen wordt hij van die altruïstische illusie beroofd. En dan is er, wat beide romans betreft, natuurlijk ook nog dezelfde methode van het herschrijven van het verleden. Dat levert een realistisch, objectiverend proza op, waarin de soms uiterst hilarische dialogen de boventoon voeren. Onvergetelijk is, naar mijn smaak, de dialoog tussen Maarten Koning en Teun Nijhuis over de dood, ergens in de tweede helft van *Meneer Beerta*. De jonge Nijhuis vraagt: ‘Ben jij eigenlijk bang om dood te gaan?’ Het meesterlijk luidt: ‘Dat weet ik niet, zoiets kan ik me niet herinneren’. De stijl waarin de beide tot nu toe verschenen delen van *Het Bureau* zijn geschreven is betrekkelijk afstandelijk en zakelijk, maar hij weet desalniettemin soms hevig te emotioneren (hetgeen een van de vele wonderen van Voskuils *magnum opus* is). Hij doet denken aan die van Alberts en Elsschot, zeker aan die van de vroege Reve en zelfs wel aan die van Nescio. Maar ik heb het gevoel dat Voskuil in zijn realistische schrijfstijl nog een stap verder gaat dan deze illustere voorgangers. Zijn stijl lijkt bijna volkomen opgelost in de dialogen die hij schrijft. Daarin is Voskuil, naar mijn mening, op z'n minst verwant aan de Nederlandse dialogenschrijver *par excellence*, Henk Romijn Meijer in bijvoorbeeld diens meesterwerkje *Leuk dat je nog even langs bent geweest* (1993). En misschien is hij zelfs nog wel beter.

Schrijver met bladgoud

De tijdspanne waarin Voskuils romans *Bij nader inzien* en *Het Bureau* zich afspelen, komt, ruwweg gezegd, overeen met die van de romancyclus *De tandeloze tijd* van A.F.Th. van der Heijden (1951). De protagonist in deze romans, Albert Egberts, wordt in het eerste deel geboren op Koninginnedag in 1950. Het voorlopig laatste deel, het vierde, eindigt ergens in de tweede helft van de jaren tachtig. Het herhaaldelijk uitgestelde derde deel, dat uit de boeken *De Hof van Barmhartigheid* en *Onder het plaveisel het moeras* bestaat, beschrijft de periode tussen 4 oktober 1976 en 23 juli 1980 en verwijst daarmee uiteindelijk weer naar *De slag om de Blauwbrug* (1983), de proloog van de gehele cyclus. Het is, evenals *Het Bureau*, een

tijdsdocument, want onder meer een ‘romantische’ en strikt particuliere geschiedschrijving van Nederland. De twee delen van Van der Heijden en Voskuil worden door dermate veel personages bevolkt dat in beide gevallen een handig personenregister aan de uitgave is toegevoegd. Dit werd bij *De tandeloze tijd* zelfs als een apart boekje uitgegeven: *Groepsportret*.

Laat dit duidelijk zijn: het derde deel van *De tandeloze tijd* is een weergaloze meesterproef van Van der Heijden, vol compositorisch, fictioneel en stilistisch vernuft. Niet alleen heeft hij alle verhaallijnen van de eerste twee delen en het vierde deel op een overtuigende wijze met elkaar moeten verbinden, maar hij heeft er ook nog een paar nieuwe geschiedenissen aan toegevoegd: het relaas van de vermeende Lummelse moordenares Hennie Avezaath en dat van de Italiaanse kinderhandelaar Gésu Porpora. Zeker in de eerste van deze, op de realiteit gebaseerde geschiedenissen is Van der Heijden op z'n best, - een meeslepend en uiterst invoelbaar verhaal dat in ruim twintig episoden plus zeven koorscènes wordt prijsgegeven. Toch vraag ik mij af, of Van der Heijden er

niet beter aan had gedaan dit verhaal als een zelfstandige roman uit te laten geven. Hetzelfde geldt eigenlijkvoor de vertelling ‘De veteranen’ waarvan het idee - een samenzwering van de ouderen tegen de jongeren - van Jorge Luis Borges afkomstig is. Van der Heijden heeft dit verhaal altijd beschouwd als een tegenhanger van zijn toekomstroman *Het leven uit een dag* (1988), maar de opzet ervan is nu in *Onder het plaveisel het moeras* ondergebracht. Een ongelukkige keuze, ook al omdat de ontwerp van ‘De veteranen’ verdrinkt in al die andere verhaallijnen van het derde deel. Daar komt nog bij dat *Het leven uit een dag*, naar mijn smaak, Van der Heijdens meest geslaagde boek is, omdat de vorm, omvang en inhoud daarvan even dwingend als naadloos op elkaar aansluiten. En hetzelfde had ik, eerlijk gezegd, van ‘De veteranen’ verwacht.

Een van de mooiste, maar ook meest complexe vondsten van Van der Heijden in het derde deel van *De tandeloze tijd* is de introductie van Patrick Gossaert, de *ghostwriter* van Albert Egberts, ‘de schrijver met bladgoud maar zonder materiaal om het op aan te brengen’. De hoofdpersoon verkoopt zijn verhalen - hij heeft immers geld voor zijn verslaving nodig - aan zijn *ghostwriter*, al staat dit nergens nadrukkelijk in de beide boeken. Daarmee haalt Van der Heijden als vanzelf de aloude Revisor-problematiek van verbeelding en werkelijkheid binnen zijn roman. Met als gevolg dat Patrick Gossaert lustig kan nadenken over zulke kwesties als ‘de absolute verteller’ en de leegte van zijn personages. Van der Heijden heeft zich juist in de ontmoetingen tussen Albert Egberts en Patrick Gossaert enigszins beperkt, maar die had hij, wat mij betreft, nog wel wat verder mogen uitwerken.

Het derde deel van *De tandeloze tijd* is, evenals *Het Bureau*, een betrekkelijk realistische roman, al doet Van der Heijden wel erg veel moeite om dit literaire predikaat te verdoezelen met zijn begenadigde en hypnotiserende schrijfstijl. In dit verband moet me overigens nog van het hart dat niet alle dialogen in *Het Hof van Barmhartigheid* en *Onder het plaveisel het moeras* altijd even soepel lopen: soms zijn ze een beetje te hoogdravend voor de omgeving waar ze worden uitgesproken. Wat dialogisch vermogen betreft delft Van der Heijden het onderspit bij Voskuil, maar wat literaire verbeelding betreft is het precies andersom. Hoe verschillend de boeken van Van der Heijden en Voskuil ook mogen zijn, ze hebben toch iets meer gemeen dan op het eerste gezicht leek. *Het Bureau* is, als de schijn niet bedriegt, een kolossale kathedraal uit één stuk, uiteindelijk met zeven torens. *De tandeloze tijd* is - voorlopig nog - een iets kleinere kathedraal, maar biedt ook ruimte aan allerlei kapellen van bladgoud.

> Het *Verzameld werk* (2 dln.) van Nescio, bezorgd door Lieneke Frerichs, is een gezamenlijke uitgave van Nijgh & Van Ditmar en G.A. van Oorschot. De eerste twee delen van *Het Bureau* van J.J. Voskuil, respectievelijk *Meneer Beerta* en *Vuile handen*, zijn verschenen bij Van Oorschot. De romans *Het Hof van Barmhartigheid* en *Onder het plaveisel het moeras* (tezamen het derde deel van *De tandeloze tijd*) worden uitgegeven door Querido. Dit geldt ook voor het boekje *Groepsportret. Wie is wie in De tandeloze tijd van A.F.Th.*, samengesteld door Jan Brands en Anthony Mertens.

Poste restante
Ron Elshout

Wakkere mannen

Bij het lezen van Multatuli's aforisme ‘Van de maan af gezien zijn we allen even groot’ realiseer ik me altijd meteen dat we onszelf niet vanaf de maan zien, maar dat we ‘hier en nu’ leven en hoogstens zo nu en dan de andere kant op kijken. Dit soort relativeringen is aan mij niet zo besteed, geloof ik, zoals relativeringen van het leven tout court niet aan me besteed zijn. Waar Rob Schouten in Bij *bewustzijn* schrijft: ‘Mens weet van sterven / maar wil het minst’ had ik in eerste instantie de neiging te begrijpen: ‘maar wil dat [sterven] het minst’. Hij gaat na het afbreken van de regel echter als volgt verder: ‘naast soorten die aan kraambezoek niet doen / en hun verzamelingen aanleggen uit nut; / in geen komt het ooit op: was ik maar zus.’ Schouten is goed in dubbelzinnigheden zoals dit ‘naast’. Betekent dit nu: ‘de mens wil minder dan dieren’, of: ‘de mens wil niet naast de dieren staan’? Eenzelfde ambiguïteit geldt de slotzin: ‘in geen’. In geen dier komt het op te denken: was ik maar mens? Of: in geen mens komt het op te denken: was ik maar dier?

Op die tweede vraag gaat Schouten zelf in door een vertaling op te nemen van Rilkes ‘Papageien-Park’. Het is echter de vraag of we ons met de papegaaien willen identificeren. Paul Claes heeft in *Raadsels van Rilke* gewezen op de gespleten persoonlijkheid van de dieren die vol contrasten zit: ‘Hun paradeerlust contrasteert met hun verachting voor de wereld, hun eetlust met hun verfijnde smaak, hun slaperigheid met hun waakzaamheid.’ En zoals Claes het verleidelijk vindt in de papegaai een zinnebeeld van Rilke te zien, ligt het hier, zeker met het oog op het laatst genoemde contrast, voor de hand de dommelende aan de ketting kluivende ara in verband te brengen met Rob Schouten. Waarom zou hij anders juist dìt gedicht vertalen en opnemen?

De dichter zit met een ketting aan het leven vast en kluift daaraan, niet om, zoals dat in *Een onderdaan uit Thule*, de bundel uit 1985, met een verwijzing naar Marsman nog heette ‘Groots en meeslepend [...] ook wel / iets vergaands [te] ondernemen’; eerder om het landerige kluiven zelf, want hij doet nogal schamper over het leven. In ‘Veilig verkeer’ zo:

> te zien wat het geweest zou worden
> helpt de bestaande niet omdat hij eet
> en slaapt, Alzheimer oploopt en verteert.

Zo wordt in één regel het menselijk bestaan doorgedraaid. Desondanks is Schouten zo'n goede dichter dat hij dat zelfs in één woord kan. In ‘Blokje om’ lijkt hij zich één regel op zijn plaats te voelen: ‘en je hoort bij de wereld’, maar de tweede regel laat meteen zien wat er gebeurt als hij eens naar boven kijkt: ‘het universum verdunt je’. In de derde regel brengt hij het menselijk bestaan terug tot het ene dubbelzinnige woord ‘schept’: ‘Na God schept je misschien een lijnbus’. Geboorte en dood ineen. En daartussen à la J.C. Bloem niet te verzoenen met het leven en hooguit kunnen zeggen: het is even tussen twee stilten luid geweest? Zoals in:

Facile princeps

Ik breek een ongeopend dagje aan
en onderscheid daarin mezelf, hard bezig
met de produktie van het universum.

Algehele schepping. Vaag, spontaan
geritsel. Ding na ding voorgoed aanwezig.
Ik knijp een oog toe en lijk zeer tevreden.

Nu kan ik weer naar bed - en hoor nog juist
mijn naam die lieflijk langs een wolkje ruist.

Schoutens poëzie zit niet alleen vol vergankelijkheidsbesef, maar ook met nietigheids-, of zoals Jeroen Brouwers hetnoemde, lulligheidsbesef. In 'Documentaire':

Mijn hoofd doet me sterk denken
aan buitenwijken met het vuil
dat nog moet worden opgehaald
en soms een bus richting bejaardenoord.

In ‘In de tuin’:

Met lichtgevulde hersens in de tuin,
in het verschiet weiden de zenuwen
en op kniehoogte snuffelt God
wat in een bries van oud behagen.

O, tijd van lauwe kranten en gesprekken,
het leven klotst stompzinnig uit mij voort!

Poëzie beleven bestaat mede bij de gratie van tegenstellingen, niet alleen binnen het werk van een dichter, ook tussen dichters onderling. Ongeveer tegelijkertijd las ik Ed Leeflangs *Liereman*. Ook daar komen oude kranten in voor en gaat het ‘over de man die ergens niet van slapen kon’ (Schouten). Bij Schouten ‘is het wakkerliggen een collage, / een natte kranteprop met smeersels schuld / over bewogen foto's’. Bij Leeflang is er in ‘Papierbak’ eerder sprake van een oproep tot wakkerliggen:

Er moet toch iemand zijn die wakker ligt,
iemand die in gedachten zangers hoort,
een uitgewoonde school kent om te repeteren,
voor soep zorgt, stencilwerk, een dirigent.
laat de bezetting klein zijn, stemmen ongeschoold,
maar iemand kan toch uit dit pak verschoten kranten
de nieuwe feiten halen voor het oude requiem,
te zingen onder vette ringen van een gymzaal,
te zingen waar de bok nog bij het wandrek staat.

Bij Leeflang leidt dommelen tot wakker worden en een elan dat de oude, verlaten school nieuw leven inblaast. Wat er niet is, leidt tot ondernemingszin om tussen twee stiltes in luid geweest te zijn:

Het testament onaf, het lied, vroeg
in de klinkers, nog niet geschreven,
verstrooide luisterende dingen,
paperclips, brievenweger, naar vuur
hier binnen, naar woedes buiten.

Eindelijk de nieuwe snaren halen,
de afwas laten, aan het loket
om vrolijker postzegels vragen, niet
de gestoppelde koningin. De regels
vallen hem onder het stemmen in.

Het zou wel eens zo kunnen zijn dat de in de titel, *Bij bewustzijn*, genoemde toestand bepaald niet Schoutens favoriete is, omdat ‘de ketting’ dan goed voelbaar is. Ik zie Leeflang *deze* regel van Schouten nog niet tot de zijne maken: ‘Heel waardevol dat alles overgaat.’ Integendeel.

Rob Schouten, *Bij bewustzijn*, De Arbeiderspers.

Ed Leeflang, *Liereman*, De Arbeiderspers.

Uit de toon
Hans Neervoort

Eventjes onbescheiden

Biografen zijn voyeurs die niet alleen vaak aan de exhibitionistische verlangens van hun object, maar altijd ook aan de geheime voyeuristische wensen van de lezer tegemoetkomen. Zo zijn er drie partijen bevredigd. De biografie is - dat zal intussen duidelijk zijn - niet mijn favoriete genre. Er is al genoeg werkelijkheid. Trouwens, die werkelijkheid in biografieën is nogal eenzijdig. Biografen blijven per definitie aan de buitenkant. Dat is hun tragische lot, dat overigens niet zoveel verschilt van dat van ons allen. Naar wat er zich in het hoofd afspeelde, blijft het gissen. Misschien verleent juist het kijkje in het gedachten- en gevoelsleven van personages de literatuur haar grote aantrekkingskracht. Ook de romanlezer is - hoewel op een andere manier - een voyeur. Kort achter elkaar las ik *Sigmund Freud zijn leven en zijn werk* van Peter Gay en het tweede deel van Jan Fontijns biografie van Frederik van Eeden, *Trots verbrijzeld. Het leven van Frederik van Eeden vanaf 1901*. Niet omdat mijn houding ten opzichte van het genre veranderd was. Ik las het eerste boek omdat ik graag nou eindelijk eens wat beter op de hoogte wilde zijn van Freuds werk en het tweede omdat ik het cadeau gekregen had. Een wereld van verschil, ondanks de raakpunten. Dat verschil zit hem niet in het verrichte huiswerk. Het verschil blijkt uit de raakpunten. Van Eeden heeft Freud twee keer gesproken, ze hebben gecorrespondeerd en Freud schreef in het *Liber amicorum Dr. Frederik van Eeden* ter gelegenheid van Van Eedens zeventigste verjaardag. Bijna een heel hoofdstuk in *Trots verbrijzeld* is aan Freud gewijd. In Peter Gays biografie is Van Eeden in een voetnoot verwerkt. Het belang van Van Eeden voor Freud is kennelijk minder groot dan omgekeerd, als we althans op de interpretatie van beide biografen af mogen gaan - en waarom zouden we dat niet mogen? Maar het verschil is ook nog een indicatie van iets anders: de opzet van beide biografieën. Voor Peter Gay prevaleert de grote lijn, Fontijn legt de nadruk op de details. Geen snippertje papier waarop Van Eeden ooit de pen gezet heeft, lijkt aan de aandachtvan zijn biograaf ontsnapt te zijn.

Die hang naar details hangt samen met de afstand die Fontijn in acht neemt tot zijn onderwerp: omzichtige oordelen, onopvallende interpretaties. En geheel conform de inhoud is *Trots verbrijzeld* precies, voorzichtig maar ook wat saai geschreven.

Des te merkwaardiger in dit verband is het slothoofdstuk. Dat slot - al te toepasselijk ‘De ouderdom’ geheten - verleidt Fontijn al in de tweede alinea tot de zin ‘Voor de biograaf, lezend in de dagboekaantekeningen en de correspondentie van de laatste jaren, is de ontluisterende wijze *waarop Van Eeden zijn leven moest beëindigen*, een trieste en *weinig verheffende ervaring.’* (cursiveringen van mij, HN) Het gaat misschien te ver hier te spreken van Freudiaanse verschrijvingen, maar Freuds uitspraak Een duidelijke en ondubbelzinnige manier van schrijven leert ons dat de auteur één is met zichzelf (gelezen bij Peter Gay) wordt hier toch aardig geïllustreerd: onbedoelde en onnodige dubbelzinnigheid én onzin in één zin. Zelf zou ik het zo willen zeggen: wie plotseling te dicht op zijn onderwerp kruipt, krijgt kennelijk last van stilistische bijziendheid.

Na deze eerste stap legt Fontijn een paar pagina's verder alle bescheidenheid af en introduceert hij zichzelf: ‘Volgens de neuropsycholoog Frans Gilson, aan wie ik

de gegevens over Van Eedens fysieke en psychische toestand in zijn laatste levensjaren heb voorgelegd, zou Van Eeden geleden kunnen hebben aan de ziekte van Binswanger.’ (Zou dit overigens dezelfde zijn als Ludwig Binswanger, een van de adepten van Freud?)

Wat Fontijn tot dan toe zorgvuldig had beperkt tot de epiloog van het eerste deel, *Tweespalt*, waar het volkomen op zijn plaats was, introduceert hij in het tweede deel in de biografie zelf: zijn eigen ‘ik’. De vraag is: waarom? Het ‘ik’ was gemakkelijk vermijdbaar: de bedrijvende in een lijdende vorm omzetten had zelfs niet veel verschil in zeggingskracht veroorzaakt. Speelde de vermoeidheid hem na ongeveer duizend bladzijden parten? Of vond hij dat hij wel een prominenter plaatsje in de tekst had verdiend? Zijn biografie heeft die prominente plaats dankzij haar grondigheid overigens meer dan verdiend.

Resttijd - Willem Broens

Resttijd

Dit is een kleine kamer
waar de wijzers van de klokken verdwenen zijn
waar een zeeblad verscheurd wordt
waar de schaafwond een gezicht herstelt
waar de voeten van een landschap verruild worden
waar een spreeuw voor Proteus speelt
waar je mag vliegeren op gods rug

tijd waarin je elk moment kunt afdalen
tijd een onbeweeglijke vogel op een lastpuk
tijd met de kernschaduw van vrouwen
tijd waarin alleen maar is ingezet op de dood
Dit is een kleine kamer
waar de wijzers van de klokken verdwenen zijn

Dag lieve moeder

Joseph Cornell, Untitled 1948-1950

[Nummer 240]

Voorwoord

Over de aard en inrichting van het Nederlandse landschap wordt de laatste decennia in toenemende mate gediscussiëerd. Op het eerste gezicht lijken de posities in dergelijke discussies duidelijk bepaald: 'natuurbeschermers' komen op voor de natuur; die wordt bedreigd door de gecombineerde belangen van commercie en industrie. Vaak wordt daarbij gemakkelijk voorbijgegaan aan de vraag om welke natuur het feitelijk gaat. En soms vinden partijen met ogenschijnlijk tegenstrijdige belangen zich onverwacht in hetzelfde kamp terug. In dit nummer voert een bont gezelschap van dichters, filosofen en historici het woord over cultuur en natuur, over groene harten en blauwe kamers, over het eufemistisch taalgebruik van bestuurders, milieu-freaks, landschapsarchitecten en 'natuurontwikkelaars'; over, kortom, het verdwijnen en weer verschijnen van 'natuur'.

Willem van Toorn
Hoezo ongerept?

Twee keer zo mooi

Het Wereld Natuur Fonds is onder aanvoering van *condottiere* Ed Nijpels op het oorlogspad. ‘Nederland kan en moet 2 × zo mooi worden’, staat er dreigend in de campagnekrant van het WNF, die ik in de bus kreeg door tussenkomst van een dierbaar nichtje, dat haar zoveelste pandaknuffel verdiende door mij als potentieel lid op te geven. Wat wil het WNF, samen met de ANWB, de Nederlandse Spoorwegen, de Grontmij en de Provinciale Landschappen? Twee keer zoveel natuur, want, zegt Ed Nijpels: ‘Internationaal is bepaald, dat ieder land voor 10 procent uit natuur moet bestaan. In Nederland is dat 5 procent.’ Ja, dat is duidelijk, twee keer zoveel, dat moet, en dat is ook automatisch twee maal zo mooi. Want natuur, dat weten we als bij onze geboorte al met schuld beladen twintigste-eeuwers allemaal, natuur is mooi, en zuiver, en ongerept. De rest van de wereld is eigenlijk slecht, smerig en namaak.

Het blijft boeiend om het taalgebruik van deze natuurgelovigen goed te analyseren. De campagnekrant biedtdaartoeprachtig materiaal. Ontelbaremalen gaat het in de krant bijvoorbeeld over ‘nieuwe natuur’, zonder dat de schrijvers beseffen dat dit een *contradictio in terminis* is. Er bestaat helemaal geen ongerepte natuur in Nederland, en de natuur die onze gelovigen zich voorstellen is even gemaakt en kunstmatig als de rest van Nederland. Je kon dat bijvoorbeeld in de droge aprilmaand van dit jaar zien aan de genadeloze teloorgang van delen van het Dwingelderveld in Drenthe. De kranten toonden dramatische foto's van uitgedroogde rampgebieden. De conclusie van de gelovigen daarbij is niet, dat we misschien wel iets mals doen als we zo ongeveer met de tuinslang bij zulke ‘natuur’ moeten blijven staan, maar dat we het beheer van de rest van de wereld moeten aanpassen om deze natuur vochtig te houden. Hoezo ongerept?

Er zijn meer van zulke wonderlijke tegenspraken. Zo moet een groot deel van de genoemde natuur, blijkens de teksten, gebruikt worden voor massarecreatie, want er moet natuurlijk verdiend worden door de NS, de ANWB en de Grontmij. ‘Meld u telefonisch aan’, roept de krant zijn lezers toe, ‘en wees er snel bij, want vol is vol. Als u met de trein komt, krijgt u op vertoon van uw vervoersbewijs ter plekke een leuke verrassing van de NS.’ Leuk is het woord. Bijna elke alinea doordringt ons er ook van dat we totaal vervreemd zijn van deze zuivere natuur. Overal zijn educatieve paden, excursies, expo's en info's. ‘Des kundige gidsen leiden u rond.’

Het moet ook allemaal nu gebeuren, begrijp ik. ‘Nog nooit was er zo veel enthousiasme voor de uitbreiding van de oppervlakte natuur in Nederland. De benodigde ruimte daarvoor kan nu gevonden worden, bijvoorbeeld *door vrijkomende gronden aan te kopen’* (cursivering van mij. WvT) Daar komt de aap uit de mouw. De vrijkomende gronden zijn natuurlijk grotendeels boerenland, cultuurlandschap, bewoond landschap waar geen deskundige rondleiding in nodig is. Schokkend is, dat in die hele actiekrant nergens wordt verwezen naar enig prachtig dorp, wonderschoon stadsgezicht, naar vindingrijke nieuwe landschapsarchitectuur of stedebouw. Dat is allemaal oninteressant, deel van de bedorven cultuur. Wat mij opvalt, is dat Natuurmonumenten, Staatsbosbeheer en Rijkswaterstaat niet deelnemen

aan de uitgave. Die hebben allemaal nog hun eigen ijzers in het vuur. ‘Nederland dreigt een stadspark te worden’, meldt de campagnekrant omineus. Maar Nederland is een stadspark. De vraag is alleen hoeveel we ervan laten verknoeien door smakeloze nieuwbouw en gedachteloze natuurbouw.

In het centrum

Onlangs zag ik op de tv een filmpje, waarin een experiment werd uitgevoerd met iemand die geacht werd de provincie Noord-Brabant goed te kennen. Hijwerd geblinddoekt en met een auto naar de centra van een aantal stadjes en dorpjes gebracht. In zo'n centrum, dat tegenwoordig schijnbaar onvermijdelijk ook het winkelcentrum is, werd hij dan van zijn blinddoek ontdaan en moest hij raden waar hij was. Hij herkende van de plusminus acht centra alleen dat van zijn geboorte- en woonplaats Tilburg, naar ik meen omdat hij een toren boven de winkelpuien zag uitrijzen. De

rest leek zó op elkaar dat hij er geen verstandig woord over kon zeggen. Het filmpje trof mij omdat mij al eens hetzelfde was opgevallen, niet in Noord-Brabant, maar in een andere provincie: het centrum herken je aan de verzameling van de Blokker, de Hema, het Kruidvat, de Zeeman en nog wat vestigingen van winkelketens; zelfs prachtige zeventiende-eeuwse kerktorens waren in sommige plaatsen bedekt met banieren of spandoeken van banken of multinationals. Vaak kon je zien dat het voormalig centrum in de opwelling van de groei gewoon gesloopt was, om plaats te maken voor een overdekt winkelcentrum dat in het weekend op slot zit.

Dat patroon herken ik overal, omdat ik het heb zien gebeuren in een dorp waar ik lang woon de. Dat dorp, in een negentiende-eeuwse polder, was ooit door de eerste burgemeester van het drooggevallen land met de hand geschetst: een kruispunt van twee wegen met vaarten erlangs, en dan om dat kruispunt heen het gemeentehuisje, het polderhuis, de nodige kerken, scholen met bovenmeesterswoningen, het kantongerecht en een hotel waar de graanbeurs kon worden gehouden en dat dan ook De Beurs heette. De kern van dit alles was het dorpsplein met iepen, ouderwetse huizen en wat winkeltjes, waar op zomeravonden de harmonie speelde. In de euforie van de modernisering hebben ze het pleintje weggebulldozerd; nu is de kern van het dorp een gigantisch parkeerterrein, begrensd door een treurig winkelcentrum, en jawel, een Blokker enzovoort.

Ik vermoed dat de bestuurders van al die geüniformeerde oorden vaak ook wel zien dat ze al het kenmerkende van de plek hebben verkwanseld aan het consumptiedenken. Het treurige is dat ze vrijwel allemaal uit schuldgevoel proberen weer iets eigens terug te brengen met een beetje artistieke inrichting of vormgeving of door kunstwerkjes te laten plaatsen. Veel bankjes kom je in die rampgebieden tegen, waarop je kunt gaan zitten uitkijken op de wansmaak van de middenstand; veel fonteinen, soms met bronzen ganzen of eenden langs de rand. Zo staat naast het parkeerterrein van mijn oude dorp een gigantische fontein, waarvan de waterstraal door de heersende westenwinden constant scheef wordt geblazen.

Wat al die plaatsjes door hun tekentaal duidelijk maken is dat hun bestuurders geen enkel idee meer hebben wat ze zouden moeten mededelen, behalve dat ze ruimte bieden aan de meest banale geldmakerij. Dat oude kruispunt-dorp van mij was waarschijnlijk geen mooi dorp, maar het deed wel een mededeling: dit is het middelpunt van bestuur, rechtspraak en cultuur. Maar die eenvoudige mededeling durft bijna geen bestuur meer aan.

Bomen

Met een Italiaanse dichter, op bezoek voor Poetry International in Rotterdam, reed ik door Nederland. Ik liet hem het rivierengebied zien, het Noordhollandse landschap en de Hoge Veluwe. Bij zijn enthousiaste kreten en lyrische ontboezemingen verstomde mijn neiging kritische kanttekeningen te maken - dat zou zoiets geweest zijn als klagen over de kwaliteit van een maal in een redelijk restaurant tegenover iemand die blij is dat hij brood krijgt. ‘Wat een groen!’, riep hij. ‘Al die bomen!’ Al die bomen. Het deed mij denken aan mijn vader, die op de eindeloze fietstochten van ons gezin door het Nederlandse landschap niet moe werd te roepen dat bomen

de longen van ons land waren, of, wanneer we door een bijzonder mooie oude bomenlaan fietsten: ‘Hier rijd je regelrecht de hemel in.’ Ik begon steeds meer door zijn ogen te kijken, en ja, wat een prachtige landschappen hebben we toch nog steeds. Maar door al dat gekijk zag ik ook af en toe dingen die mij eerder niet zo waren opgevallen, en begon ik te twijfelen. Wat deden sommige van die bomenrijen daar eigenlijk? Ze omzoomden soms geen wegen of vaarten, ze braken geen wind en brachten niemand schaduw, ze stonden er zo maar. Om een autosloperij aan het gezicht te onttrekken of ontelbare caravanparken. Om een wijk van een autoweg te scheiden. Om een horizon die er ooit was onzichtbaar te maken. Als deel van een bos dat in de plaats gekomen is van akkers en weilanden waar boeren van zijn weggetrokken. Mooi, al die bomen. Maar soms automatisch mooi? Ik moest denken aan een nieuw plan voor de Haarlemmermeerpolder, dat een jonge landschapsarchitect met grote geestdrift aan een gezelschap voorlegde. Het midden van de negentiende-eeuwse polder moest natuurlijk aan de natuur worden teruggegeven in de vorm van een groot meer. Ik heb al vaker mensen vermoeid met mijn stelling dat we zoveel natuurwillen maken uit schuldgevoel over onze cynische omgang met de wereld. Maar het meest verbazingwekkende

onderdeel van zijn plan vond ik het voornemen langs de hele noord-westkant van de polder een bosrand aan te leggen. Op de maquette zag het er aardig uit: rijen piekfijne kleien boompjes aan de binnenkant van de Ringvaart. Je zag de zondagse wandelaars en fietsers al, de vrolijk rondspringende honden, de baders en de waterskiërs waar bos en meer elkaar gingen ontmoeten. Toen ik hem vroeg of het uitzicht hem dan niks kon schelen, keek hij mij verbaasd aan. Uitzicht? De bosrand was toch juist een prachtig uitzicht? Ik suggereerde voorzichtig dat het landschap zich ook nog buiten de Ringvaart voortzette en dat hij, als hij zijn bosrand even optilde, een van de meest curieuze uitzichten van Nederland zou kunnen zien. Aan die kant ontmoeten het vlakke polderland, de zandgronden van de bollenstreek en de duinenrij elkaar, en zie je boven koren-of bietenakker de fijne lijntjes van het land tussen Heemstede en Lisse: ouder land, met kerktorentjes, oude bomen, soms nieuwbouw aan de andere kant van de vaart, soms een golvende lijn van het duinengebied. Geen bos voor zetten, zou ik zeggen. Bomen, ik zou u hier een kleine, ontroerende bloemlezing kunnen geven van gedichten die de schoonheid ervan bezingen. Maar dat wil nog niet zeggen dat ze misbruikt mogen worden om ons van vergezichten te beroven of om landschappen op te sieren op een manier die geen betekenis heeft - anders dan die van de automatische reactie dat een boom nooit weg is en altijd wel mooi.

Ontpolderen

Het voorvoegsel *ont-* geeft werkwoorden, afgeleid van een zelfstandige naamwoord, de betekenis van ‘ontdoen van’, zegt Van Dale. Zo heb je ontluizen, ontharen, ontvolken. En sinds enige tijd ook *ontpolderen*. Bewust las ik dat voor het eerst in een artikel in NRC Handelsblad: ‘Zeeuwen ontsteld over plan dijken door te steken.’ Want daar is ontpolderen een eufemisme voor; omdat de vaarroute naar Antwerpen in de Westerschelde moet worden uitgebaggerd, waarbij schorren en slikken verloren gaan, wil Rijkswaterstaat op vijf plaatsen in Zeeland de dijken doorsteken om agrarische gebieden ‘aan de natuur terug te geven’, zoals dat heet. 's Avonds gebruikte de mevrouw van het NOS-journaal de term al alsof hij altijd had bestaan in onze rijke taal. ‘Ontpolderen’.

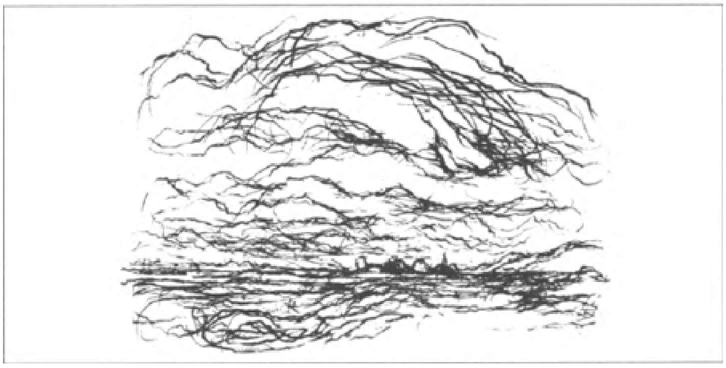
Terwijl het natuurlijk niet minder dan een revolutie is, in een land waar tot voor kort iedereen met scheppen, planken en keien bezig was land op het water te veroveren. Nog niet zo lang geleden hadden we bijna de Markerwaard drooggelegd. ‘Op deze manier kan het verlies aan natuur worden gecompenseerd’, zei het journaal trouwhartig. Wat is er toch aan de hand met die roep om natuur? Hebben we hier te maken met een loodzwaar collectief schuldgevoel over beschaving en cultuur, dat tegen het eind van het millennium ieder redelijk denken over landschappen onmogelijk maakt? Het lijkt wel of er niets hogers bestaat dan het uitwissen van ieder spoor van menselijk leven en handelen in het landschap. Vondel schreef in 1658, in een lofzang op het Gooise landgoed van een bevriende Amsterdamse burger: ‘Zo komt de kunst Natuur te baat, en kan haar leren / Wat landbouw, arbeid, en zorgvuldigheid vermag. / Hier kwamen stallingen en hoeven voor den dag, / Palaizen, vee en vrucht, en lanen en waranden.’ Maar we schijnen nu te hebben besloten dat al die ‘kunst’ maar slecht is, en ijlings weer vervangen moet worden door onland. Deze gedachte wordt het

sterkst verwoord door een PvdA-kamerlid in De Volkskrant. ‘We moeten niet zo pietluttig met elke polder omgaan. In de vorige eeuw zijn we te ver gegaan met de inpoldering.’ Ik krijg wel eens de indruk dat de echte natuurfreaks vinden dat we al van de Middeleeuwen af te ver gaan. Een woedende Zeeuwse boer schijnt te hebben uitgeroepen: ‘Laten ze de Haarlemmermeer maar onder water zetten.’ Hij weet kennelijk niet dat er al plannen bestaan om daar weer een meer van te maken. Zoals het in Nederland ritselt van de plannen voor *wetlands* en andere natuurgebieden. Niet zo lang geleden verspreidde de ARCAM-kaart enige schrik over de ongebreidelde plannengroei om Amsterdam. Moet er niet eens een ARCAM-kaart voor de natuurbouwerij komen? Of gaan er onder de plannenmakers, zonder dat wij het weten, al nieuwe termen rond als ‘ontbewoneren’, ‘onthoeren’, of ‘ontculturen’?

De reeks is onbeperkt, zegt Van Dale.

Deze teksten van Willem van Toorn verschenen eerder in verschillende afleveringen van het tijdschrift De Blauwe Kamer.
Willem van Toorn (1935). Recente publicaties: Het verhaal van een middag *(roman, 1994)*, Dooltuin *(gedichten, 1995) en* Tegen de tijd *(gedichten, 1996)*.

De Blauwe Kamer
Tekeningen van Willem den Ouden



De Blauwe Kamer, aan de Rijn bij Wageningen, was ooit een 'gewoon' uiterwaardengebied, grasland met koeien. Mooi zoals veel uiterwaarden mooi zijn, door mensen gebruikt land tussen rivier en dijk.

Nu is het natuurgebied en Willem den Ouden ging het tekenen. 'Ik zou niet weten wat er mooi aan is,' zegt hij. 'Vroeger was het het soort landschap dat schilders de eeuwen door hebben geschilderd, eindeloze nuances van groen en grijs, koeien erin, die eeuwig wisselende luchten erboven. Nu groeit er alleen wat ze hier "Gods gesel" noemen, akkerdistels. En de wandelaars werden er lastig gevallen door de wilde paardjes die ze erin hadden losgelaten. Die waren heel agressief, omdat iemand ze ooit suikerklontjes had gegeven, die wilden ze dus van iedereen. Ze werden te gevaarlijk.'

Nu lopen er hertjes rond, als in een ouderwets stadspark met een hertenkamp.

Het probleem is, dat landschappen van Willem den Ouden altijd iets magisch krijgen - zelfs de Blauwe Kamer. Als u het verschil tussen de uiterwaarden en dit natuurgebied wilt zien, moet u zelf gaan kijken.

Willem van Toorn

Willem den Ouden (1928) is landschapsschilder.

Martin Reints
Laarzen aan!
Nieuwe natuur

Ik reed in de auto en zat na te denken. Moeilijk denken in de auto. Alles flitst door je kop, plotseling, kortstondig, vol herhalingen en onderbrekingen, met geen andere samenhang dan de samenhang die er tussen alles is.

Een van de dingen waar ik het met mezelf over had, was de uitdrukking *nieuwe natuur*. Stond, toen ik hem vanmorgen las, de vreemde aaneenschakeling van het reclamewoord nieuw en het oude filosofenbegrip natuur nog tussen aanhalingstekens? Of was die subtiel schreeuwerige uiting van gêne al weggelaten? Ik reed onder het viaduct *Henk Sneevliet* door. Dat is wel handig, die namen voor die viaducten. Was ooit door iemand bedacht. Ooit, ooit, ooit. Ooit was door iemand voor het eerst ergens tegen gezegd: *nieuwe natuur*.

Sommige mensen zeggen ook graag dat er een gebied wordt *teruggegeven aan de natuur*. Een uitdrukking waar je de eerste keer van opkijkt, maar de tweede keer dat je hem tegenkomt is hij al vertrouwd, en de derde keer is het gewoon een gebruiksuitdrukking. Denk je normaal niet over na. Of ze zeggen voor de afwisseling dat ergens, onder bepaalde voorwaarden, *de natuur kan terugkomen*. Wat een rijkdom aan uitdrukkingen, wat een armoe, wat een sierlijke wartaal, schoot door me heen, en ik liet bij de splitsing het gas los om voor de bocht uit te komen op tachtig kilometer.

Zat er niet iets tegenstrijdigs in die uitdrukkingen? Ik dacht: met het enthousiaste *nieuwe* natuur wordt iets verwelkomd wat er voorheen niet was en wat er sinds kort wel is. Maar geeft Natuurmonumenten, of wie doet die dingen eigenlijk, een gebied terug aan de natuur, dan is die natuur er kennelijk wel steeds gebleven. Eerst hadden we een gebied van de natuur afgepakt en nu geven we dat weer terug. En dan heb je ook nog dat de natuur zelf *terugkomt. Oude natuur*. Voortvluchtig geweest, maar nu zo onderdanig of grootmoedig om weer terug te keren.

Wat betekent dat, vroeg ik me af; dat de natuur tegenwoordig tegelijk nieuw is en oud. Dat hij of zij nooit is weggeweest en toch terug kan keren. Zijn hier verschillende visies in omloop? Of is er een gebrek aan visie, verhuld door een afwisseling van strijdige uitdrukkingen? Toen kwam *Schoenendoos* in zicht. Iemand had een viaduct *Schoenendoos* genoemd, drong tot me door. En het flitste me te binnen dat ik gisteren op een ander punt van de Ring onder *Banaan* door was gereden. En toen begreep ik het, het inzicht scheurde door mijn hoofd: *Nederland is een pretpark*. 's Avonds, veilig thuis, las ik dat onze spoorwegstations *funplaces* moeten worden. En dat er op de Dam zand werd opgespoten voor een *beach volleyball toernooi*. En ik las hoe onze minister van binnenlandse zaken een groep Turkse en Marokkaanse Amsterdammers had rondgeleid in het gebouw van de Tweede Kamer. Niet alleen had de minister geprobeerd de allochtonen uit te leggen hoe de Nederlandse parlementaire democratie werkt, hij had er ook nog een leuke middag van gemaakt. Het nuttige en het aangename. Met een brede armzwaai had hij vanaf de publieke tribune naar de zaal gewezen. ‘De leden van het kabinet zitten in dat vak, ook wel F-side of vak K genoemd,’ had de vrolijke excellentie gezegd. En meteen eroverheen: ‘De gang voor de interruptiemicrofoons noemen we het urinoir.’ Heb je het eenmaal

in de gaten, dan lijkt ieder bericht het je wel in te willen peperen: Nederland is een pretpark.

Nieuwe natuur maken is in onze taal hetzelfde als oude natuur terug laten komen en hetzelfde als oude landschappen aan de natuur teruggeven. Het doet er niet toe wat je zegt, als het maar niet steeds hetzelfde is. Gewoon de ene keer dit, de andere keer dat, je moet er niet te zwaar aan tillen. Een kniesoor vraagt: welke natuur komt daar terug? De natuur van Potgieter? De natuur van P.C. Hooft? De natuur van Hendrik van Veldeke? Hoe ver gaan we terug?

Op de televisie verschijnen bekende Nederlanders die langs een watertje lopen of neerhurken bij een plantje, en het hele Nederlandse volk wordt lid van

Natuurmonumenten. Vreselijk mooi, die natuur. En onze kinderen en kleinkinderen moeten er ook van kunnen genieten. Dus: geld storten en beheerst laten verwilderen, dat land.

En de nieuwe, teruggekomen natuur wordt volgezet met aanwijzingen en uitleg, want de natuur is een produkt en de donateur een consument. Bij het ene natuurgebied staat een bord welke planten er een kans krijgen, bij het andere welke dieren, bij het volgende hoelang een wandeling duurt. En als er een bos wordt geplant op een voormalig weiland, dan wordt er ook een slingerende kanovaart gegraven. Toen het een paar dagen had geregend en de paden modderig waren geworden, zaten er bij Rockanje op de slagboom van het natuurgebiedje grote witte plakletters: *Laarzen aan*!

Het was daar heel gezellig, bij Rockanje. Met grappige grote stappen en quasi-onhandige sprongen maakten de natuurconsumenten elkaar duidelijk hoe ongewoon modderig het er was. Bij een van de bomen stond een bord met een hele uitleg dat er een ring uit de schors was gesneden om zo de vochttoevoer te onderbreken. De boom zou dan ondanks het ontbreken van zijn natuurlijke vijand sterven. En nu was er geen cirkelzaag nodig, wat zo goed was voor de rust in het gebied. Het was het educatieve hoekje dat het echte pretpark kenmerkt. Want we willen niet alleen het aangename, maar ook het nuttige, en het verlangen naar een aardige onderwijzer zal ons nooit verlaten.

Wat is natuur?

Ik las een vraaggesprek met de ondernemer die ons land verrrijkte met Port Zélande. Die is ook bezig in Lelystad en Harlingen, bij Breskens en op Texel. Hij wil zelfs iets in de monding van de Theems. Hij is een van de financiers van de nieuwe natuur: ‘In Breskens lag een slikkengebied - daar zaten inderdaad wat vogels op. We hebben de milieugroepen ter compensatie aangeboden een kilometer verderop een groot natuurgebied met wat duinen te maken voor 700 à 800.000 gulden. Zo doe je dat. Wij doen het altijd netjes, ik vind niet dat we dingen bouwen die tegenstrijdig zijn met de natuur.’

Ik las een stukje over het plan voor nieuwe natuur in het Gaasterland, het verzet van de boeren, het enthousiasme van een bestuurslid van de Friese Milieu Federatie: ‘De streek kan juist veel profijt hebben van de nieuwe natuurhectares.’ Hij voorspelt dat Gaasterland kan uitgroeien tot een nieuw Gooi. ‘Het gebied zal als vestigingsplaats voor bedrijven aantrekkelijker worden door het nieuwe natuurschoon, betoogt hij. Bovendien kan de sector recreatie en toerisme nieuwe impulsen verwachten.’

Het zijn krantestukjes uit de grote stapel die je in geen tijd bij elkaar knipt. Ze maken duidelijk vanuit welke visie de landbouw- en veeteeltgronden aan verwildering ten prooi worden gegeven en met welk doel de riviermondingen en de landaanwinningen worden volgebouwd - het ene met bungalows, het andere met brandnetels en namaakvee. Die visie luidt: het is goed bedrijven te lokken, milieugroepen af te kopen en te investeren in toerisme en recreatie. Natuurmonumenten of nieuwe natuur, het zijn verloren landschappen. Maar met onze pleinen, onze snelwegen en onze parlementsgebouwen vormen ze een groot pretpark. En dat is, wat er nieuw aan is.

Martin Reints (1950). Voor zijn laatste gedichtenbundel, Lichaam en ziel *(1992) ontving hij in 1993 de Herman Gorter-prijs.*

Freddy Rikken
Gemaakte natuur

1

Sukkelend over de zesbaans van Den Haag naar Rotterdam, tegen de opkomende zon, komend van een nachtelijk oponthoud in een meisjeskamer, twee trappen hoog, zoeft, in tegenlicht, het woord natuurbos voorbij. Oerbos, loofbos, takkenbos, natuurbos terug! Achteruit laverend tussen modderberm en drie kolommen aanstormend ochtendverkeer en uitgestapt. Er was veel te lezen op het in het weiland geplaatste bord en met slaperige ogen turfde ik plank voor plank de scheppers van dit stukje aangelegde natuur af. Vooral plank drie, dat het al zó snel klaar zou zijn, er was nog helemaal niéts te zien! Behalve wat tuincentrumtakjes, achter het bord, daar in de westenwind, een iele voorjaarspolder. Hier zou, met nog een paar maanden te gaan, een wonder moeten gebeuren. Bosneuker neemt verwonderd de vluchtstrook in de goede richting.

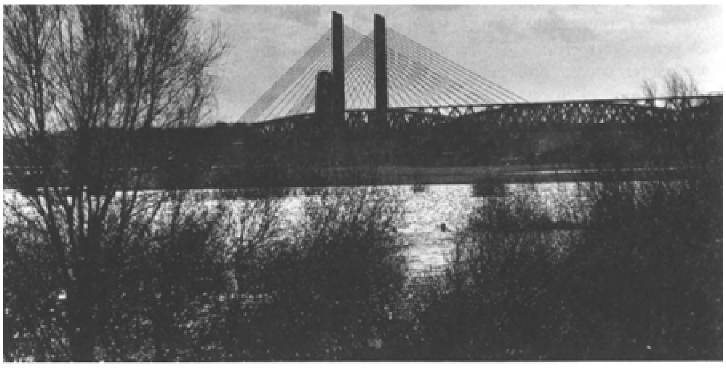
2

Een aanlegsteiger van tropisch hardhout, vierkante palen met een gietijzeren knop, een gegalvaniseerde afvalbak, stormvast bevestigd. Ribbelige loopplankjes, tegen het uitglijden van de bootjesmensen die hier hun jachten, met namen als 'Free-time' en 'Eindelijk afbetaald', aanmeren. Een eilandje in het Veerse meer, vroeger zee, maar door de Deltawerken voorgoed afgesneden van het wildere water aan de andere kant van de dam.

Nu gebruikt als recreatiegebied voor de duizenden watersporters. Watersport, recreatie-eiland, nieuwe woorden in een nog modernere tijd. Met een permanent barbequestel op een zonneweide. De van rijkswege verstrekte kudde wilde paarden hield het als eerste voor gezien. De hengst koos het ruime sop, gevolgd door zijn merries om even later druipend door de winkelpromenade van het stadje Veere te galopperen.

3

Zeewolde. Zoek op het plaatje de hond. Zeewolde, Nederlands nieuwste stad, in Zuidelijk Flevoland, ter hoogte van Harderwijk. Nieuwe huizen en straten, supermarkten, banken, winkelpromenades, een nieuw kerkhof. En, wat heeft de nieuwe mens nog meer nodig, juist, een wandelpark. De door storm-paaltjes gesteunde boompjes zetten er al behoorlijk de vaart in. Straks, als alles niet meer zo nieuw zal zijn, zullen ze schaduw en luwte geven, aan de kindskinderen, vogels zullen er nestelen in de weelderige kronen. Straks, als de eerste groeihypotheek zal zijn afgelost. Zullen we vandaag links- of rechtsaf gaan, gisteren ging ik hier links, of was het nou rechts, er is hier nu al zoveel te zien, te genieten van dit prachtpark in wording. Zoek de hond, de nog jonge hond.



4

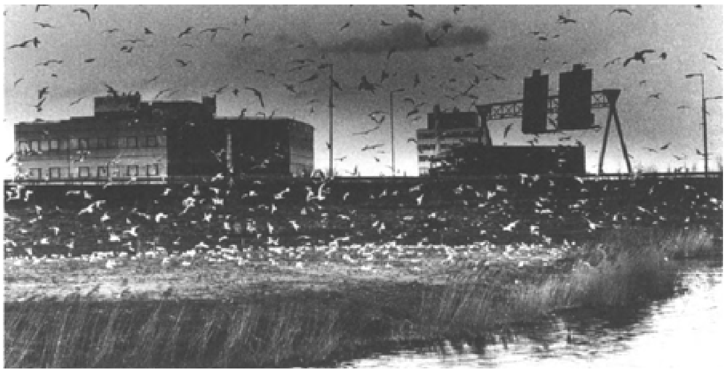
Een grote wensdroom nadert zijn vervulling, plankgas van Amsterdam naar Barcelona. En al weer een hinderlijk obstakel in de Europese snelbaan zal binnenkort opgeruimd zijn. Hoger dan de prachtige toren van Zaltbommel, eeuwenlang het markante punt in het vlakke rivierenlandschap, zal hij een permanente deken van lawaai leggen over het stadje. Onder de brug stroomt de rivier met de van weerszijden brede uiterwaarden, daar moet nu toch eindelijk eens iets aan gedaan worden! Hier is een oerbos gepland, met heuse oerossen, met de namen van donoren uit het bedrijfsleven geschoren in de forse achterbil. Met een meegenomen verrekijker, staand op de monstrueus verzwaarde dijken, turen naar verantwoord aangelegde natuur. Alleen de langverwachte terugkeer van de zwarte ooievaar, komt-ie nu wel, of komt-ie niet, die zal zich waarschijnlijk kapotvliegen in de stalen kabels van het kunstwerk.

5

Wat doet deze blonde adept van Berdine Steinberg in het, gelukkig voor haar, nog ondiepe water? Is het een nieuwe methode om vis te vangen, verjaagt ze de dijkdoorbraak veroorzakende muskusratjes? Nee, de op-

lossing; het is een sfeervolle openingsmuziek bij een stukje aangelegde natuur. Geklemd tussen een cementfabriek, een heuvel met dodenakkers en een volcontinu werkende, stroom uitblazende papierfabriek. Met dwarsfluitspel en een nagebootste dijkdoorbraak teruggegeven aan Moeder Natuur, na eerst te zijn ontdaan van kostbare, nog schone rivierklei.

Vanaf heden, de Blauwe Kamer, aangegeven in gebakskraamletters, komt dat zien! Met het onvermijdelijke bezoekerscentrum en deskundige uitleg in vele talen. De uitleg aan de Amerikaanse minister van Buitenlandse zaken werd diverse malen gestoord door brullende straaljagers die een nieuw laagvlieg-gebied in gebruik namen.



6

Er zijn er waarschijnlijk al net zoveel van als varkens. Niet gesubsidieerd en nog niet geteld, maar daar is vooralsnog geen dringende noodzaak voor, er zit te weinig vlees aan zo'n vogel, en lastig zijn ze ook nog, een gevaar voor al dat ongeremde vakantieverkeer, een paar kilometer westelijk. Aangekleed als een planologisch verantwoorde waterpartij, in gebruik genomen door de krijsende meeuwen die er een rust- en broedplaats van gemaakt hebben. Wat leeft, dat eet, en naburig Amsterdam is dè plek waar wat te bikken valt. Weggegooide etensresten op de straten, halve worsten na Ajax-Feyenoord, parkeerplaatsen van hamburgerkoningen, alsmaar uitdijende vuilnisbelten. Volgevreten en uitgescheten tegen de avond weer terug naar het lawaaiige, onoverdekte nachtverblijf, met de oranje straatverlichting als nachtlampje.

Freddy Rikken is fotograaf. Hij werkt o.m. voor NRC Handelsblad

Gerrit Krol
Zijlvest

Van belang is de waterstand, zowel te land als ter zee. Daartussen ligt altijd de dijk.
Geen dijk, maar een zijl. Een zijl is een lichaam dat vloeit. Een vloeibare dijk.
Een nog steeds spartelende beek die zijn eigen weg zoekt. Althans in de richting van de zee.
Geen beek, maar een rustige sloot.
Geen sloot, maar een samenstel van sloten waarin het water stromen kan.
Water dat niet stroomt maar stilstaat. In een gewone sloot staat het water stil.
Geen water, maar land.
Land dat op het water drijft. Vlak land derhalve.
Twee sloten die elkaar snijden liggen in hetzelfde vlak.
Niet vlak, maar rond. Op grote schaal - denk aan de oceanen -spant het water als een vlies om de ronde aarde.
Een kogelronde zee.
Geen zee, maar land. Een kogelrond weiland. Als het moet dan moet het.
Als daarmee de kosten kunnen worden gedrukt dan moeten wij openstaan voor de vernieuwingen die de
landbouw ons biedt.
Geen landbouw, maar recreatie. Het land staat leeg, maak daar gebruik van.
Het landschap is rationeel, eentonig en saai, doch van een adembenemende schoonheid.
Rationeel, maar op een verrassende wijze romantisch door de plotselinge aanwezigheid van twee bomen. Een
verticaal element dat aanleiding kan geven tot een gedicht.
Geen bomen, want geveld.
Niet geveld, maar geplant. Aanplant. De bomen zijn geleverd door kwekerij Doornbosch te Nieuw Scheemda.
Geen boom, maar een kuil.
Geen kuil, maar een wijde waterplas, geschikt voor toerisme.
Geen toerisme, doch slechts een eenzame hengelaar.
Vijf van deze hengelaars en de nieuwe waterplas is al uit de kosten.
Achter elke hengelaar staat een vrouw. Zijn vrouw.
Vrouw staat niet, doch zwemt. Ze zwemt naast de boot van haar man, temidden van de vissen.
De hengelaar is gesubsidieerd. Zijn vrouw niet.
Derhalve geen recreatie, maar industrie. Het land is vlak. Maak daar gebruik van.
Het land is vlak. Ideaal voor het plaatsen van windmolens. Deze kunnen op subtiele wijze in het landschap
worden geïntegreerd.
Een en ander zal tijdens najaarsstormen het grauwe landschap verlevendigen. Immers, daarmee wordt het
ronde element zichtbaar gemaakt.
Geen wind. De molens staan stil en kunnen worden opgevat als driehoekige elementen in het landschap. Op
een rij. Bij voorkeur allemaal in dezelfde stand.
Geen driebladige molens, maar tweebladige.
Geen industrie, maar militair terrein.
De steeds voortgaande aanslibbing betekent een ernstige bedreiging voor de militaire verdediging. Het komt
er op neer dat de veenmoerassen langs de grens ondoordringbaar en derhalve nat gehouden moeten worden.
De waterstand moet op peil worden gehouden.
Er moet voldoende water staan, voor de vijandelijke ruiter, om te kunnen verdrinken.
Daarvoor zorgt de zijl, of de zijlwachter.
De zijlwachter regelt de stand van het water te land, maar in geval van nood regelt hij ook de stand van de zee.

Dit is allemaal verleden tijd. De zijlen zijn onbemand. Het water stroomt geautomatiseerd heen en weer.

Tenminste op het land.
Op zee wordt het water in zijn bewegingen bestuurd vanaf de maan.
De maan tolt om de aarde.
Het water heeft een natuurlijke neiging naar de maan
op te springen als ene fontein.
Als de maan stil stond, zou die fontein 400.000 kilometer hoog zijn.
Geen fontein, want de maan staat niet stil. Met een snelheid groter dan die van het geluid raast hij voort over
de aarde. Het water strekt zijn spartelende handen naar hem uit en spoelt hem mee in de vorm van een vloedgolf
die, waar hij ook maar zou worden tegengehouden, het land zou verwoesten.
De zijl houdt hem tegen.

Gerrit Krol (1934). Meest recente publicaties: De mechanica van hetliegen *(essays, 1995). Binnenkort verschijnt van hem een nieuwe roman, getiteld:* Middletons dood.

Fred Dijs
De fuut in de gracht vangt bot

Als je naar school gaat, kom je in een klas met dertig kinderen waar een meester of een juf voor staat. Het hoogste dat je op school kunt bereiken is dat je voor vijf docenten staat en ze overtuigt van de waarheid van een gedachte die je hebt. Dan ben je vijfentwintig jaar verder.

In steeds grotere gebouwen hebben de kinderen steeds dikkere boeken gelezen en steeds uitvoeriger proeven gedaan. Met de kennis die ze daarbij opdeden, doen ze uitspraken over de wereld. Maar de wereld buiten hun gebouwen laat zich niet kennen en beschrijven. Daar is iedere beschrijving een verkrachting van wat er is te zien, te horen, te ruiken, te voelen en te proeven.

De mensen, die zich in die gebouwen met leven bezighouden, noemen zich medicus, geneesheer, als ze mensen bestuderen en bioloog, levenskenner, als ze zich over andere vormen van leven buigen.

Geneesheren hebben de grootste en de meeste gebouwen van allemaal. Aan de rand van iedere stad op zijn minst één. Het heet van oudsher hospitaal, gastenverblijf, maar dat is raar want het is voor mensen die helemaal niet uit logeren willen. Tegenwoordig heet het ziekenhuis. Alleen ver weg bij arme mensen wordt het nog hospitaaltje genoemd.

Ieder ziekenhuis heeft verschillende ingangen. De meest opzichtige is de hoofdingang. Die is niet voor zieken en niet voor geneesheren. Die is voor het bezoek. De meest onzichtbare is de ingang die alleen de geneesheren kennen. Daar komt een gewoon mens binnen als hij zo kapot is dat hij zichzelf niet meer herkent. Daar staan geneesheren te wachten om alles wat ze geleerd hebben toe te passen. Bij die ingang staan is het hoogste dat een geneesheer kan bereiken. Door die ingang gaan is het slechtste dat een gewoon mens kan overkomen.

Voordat een geneesheer zijn beroep mag uitoefenen, heeft hij veel leven gedood of laten doden. De geneesheer laat dieren buiten de gebouwen vangen en dan naar binnen brengen. Daar laat hij goed voor ze zorgen zodat ze zich voortplanten. Dat heeft het voordeel dat hij maar twee dieren hoeft te laten vangen om over veel dieren te kunnen beschikken. Bovendien kan hij de dieren veranderen opdat ze passen bij de proeven die hij doet. Als een dier naar wens is, maakt hij het dood. Of eerst ziek en dan dood. Hij neemt nauwkeurig waar hoe dat in zijn werk gaat. Dan bedenkt hij een manier om een dier langzamer te laten sterven. Daartoe kijkt hij welke delen van doden nog voor levenden te gebruiken zijn, ontwikkelt hij extracten uit planten en dieren, onderzoekt hij de werking van dodelijke stralen, bouwt hij machines die op organen lijken en verfijnt hij gereedschap als messen, boren en hamers. Weer maakt hij dieren dood of eerst ziek en dan dood, maar nu met toepassing van de manier die hij bedacht heeft om dat langer te laten duren. Voor het bestrijden van bijverschijnselen van zijn ingrijpen en bijverschijnselen van de bestrijding van bijverschijnselen zoekt de geneesheer ook weer extracten, stralen en gereedschap.

Als de dieren langzamer sterven, doet hij dezelfde proeven met dieren die op mensen lijken. Als ook die langzamer sterven, doet hij de ingrepen op zieke mensen. Als zieke mensen op de manier van de geneesheer er langer over doen om te sterven, zet hij zijn manier in een krant voor geneesheren. Collega's kunnen de manier dan uitproberen zonder zelf te doden. Er is voor hen gedood. Zo hebben geneesheren een grote, verfijnde en proefondervindelijkverkregen kennis van de dood. Aan hun handen kleeft bloed. Ze laten de schoorstenen van crematoria roken. Ze worden daar rijkelijk voor beloond.

De geneesheer is goed in het vaststellen van oorzaken die tot de dood kunnen leiden, maar hij beschikt slechts over één middel om die oorzaken weg te nemen. Doden. Zijn extracten, stralen en gereedschap maken een eind aan het leven van organen, woekerende bacteriën of cellen. Hij doodt daarbij meer dan alleen de directe tegenstander.

Wie naar de geneesheer gaat, voedt zijn dood, niet zijn leven.

Wat de artsen doen, weten we allemaal. Dat is voorstelbaar. Maar wie komt wel eens in de gebouwen van de biologen? Wie stelt zich de microbioloog voor die in een half uur 10^{14} bacteriën, een getal met veertien nullen, door een gaatje perst om ze te laten exploderen en in de resten naar trilhaartjes te zoeken? Wie de ecoloog die honderden spinnen uit een graspol haalt om ze in alcohol te verdrinken en te kijken welke kut of lui - daaraan onderscheidt je de soorten - waar in de pol zat? Wie de fysioloog die slakken kweekt om de zenuw naar het geslachtsorgaan uit te prepareren en te kijken hoe die werkt? Wie de ornitholoog die in de nacht ragfijne netten plaatst in de vluchtroute van strandlopers om er bij de exemplaren, die hun vangst overleven, achter te komen hoeveel gewicht ze hebben verloren bij hun trek uit het noorden? Wie de wolvenkenner die de beesten een halsband om doet met op afstand bestuurbare injectiespuiten om ze te kunnen verdoven als hij wil weten of ze rotte tanden of kiezen hebben? In hun gebouwen doden biologen vele malen meer planten en dieren dan artsen in de hunne. De omvang van het doden door biologen is onvoorstelbaar.

Nadat we onze lichamen aan de artsen hebben geofferd, offeren we het overige leven aan de biologen. Biologen hebben een weergave van de wereld bestudeerd zonder mensen. De biologen die zich nu bemoeien met het landschap, de natuur, een ecosysteem of de ecologische hoofdstructuur, stellen zonder omwegen dat ze bij hun handelen streven naar situaties zoals die zich zouden hebben voorgedaan als wij er niet geweest waren. De wereld moet niet zo zijn als hij is, maar worden zoals de biologen haar in hun lesmateriaal hebben aangetroffen.

Ze snappen wel dat zij geen mensen kunnen doden, maar roepen de hulp van de machtigen der aarde in om die hun onderdanen op het hart te laten drukken zich wat minder voort te planten. Nederland, zeggen ze, zou door niet meer dan zeven miljoen mensen bewoond moeten worden en dat is al een behoorlijke concessie aan het streven naar nul. Voorts mogen hier geen planten en dieren leven, die hun komst aan de mens hebben te danken. De halsbandparkiet in het Vondelpark mag niet want die is uit een kooi ontsnapt, de Turkse tortel mag wel want die is in alle vrijheid aan komen vliegen. De reuzenberenklauw moet met de vlammenwerper van onze bodem verwijderd worden want die is uit de Kaukasus meegenomen als geschenk voor de tuin van een edelman, om de wespenorchis moet een hekje want die is eigen aan delen van onze bodem. Een koe mag niet in een wei van de boer want wei en koe zijn door de boer gemaakt, een grote grazer uit een vreemd land mag wel in een natuurontwikkelingsgebied van de bioloog want grazer en natuur zouden er geweest zijn als wij er niet geweest waren. Omdat biologen ook mensen zijn en de grote grazer niet uit zichzelf naar Nederland is komen zwemmen, begint de redenering hier mank te gaan, maar er zijn nou eenmaal goede mensen nodig om de fouten van foute mensen te herstellen.

Wat geneesheren met mensen alleen in het geheim durfden te doen toen een machtige der aarde besloot een heel mensenras uit te roeien, durven levenskenners openlijk met planten en dieren in een samenleving met een grondwet die begint met het verbod op discriminatie op welke grond dan ook.

In een ver land is een plaats waar veel mensen naar toe komen omdat er een grote fabriek is. Ze hopen allemaal dat ze er wat geld kunnen verdienen om eten te kopen voor zichzelf en hun familie in het dorp.

Het is niet zo makkelijk om te begrijpen waarom ze thuis niet genoeg meer hebben. Het heeft iets te maken met vreemdelingen die lang geleden zomaar ineens in hun land rondliepen. Het begon met een handvol en eindigde met een land vol. De vreemdelingen vonden het hout mooi, troffen in het land goud goud en zwart goud aan, leerden de geneeskracht van kruiden kennen en vonden de vruchten en noten lekker. En de vreemdelingen hadden allerlei dingen die de bewoners van het land best ook wel wilden hebben.

De vreemdelingen en de bewoners van het land gaven elkaar geschenken. Even later gingen ze dingen ruilen. Weer wat later rekenden ze gewoon bij elkaar af. Maar wat de mensen in het land te bieden hadden was nooit genoeg om te krijgen wat de vreemdelingen te bieden hadden. De mensen in het land boden alles aan wat ze hadden tot ze niets meer hadden en de vreemdelingen boden een beetje aan van wat ze had-

den tot ze alles hadden. Dom van de bewoners van het land, maar ze konden niet anders. De vreemdelingen waren sterker en deden kwaadschiks zaken als het niet goedschiks ging. Toen ze thuis niets meer hadden moesten de bewoners van het land naar de stad om geld te verdienen.

In de stad is ook een vreemdeling die het goed voor heeft met het bos van het land. Hij kweekt stekjes met wortelschimmels op tot bomen op plekken die bewoners van het land plat brandden om er akkertjes te maken. Al doende is hij erachter gekomen dat bewoners van het land hadden ontdekt dat er mensen zijn die graag een mensaap thuis hebben. Dus gingen de bewoners van het land mensapen vangen om weer wat te verkopen te hebben. Als ze een mensapenmoeder en kind tegenkwamen, doodden ze de moeder en verkochten het kind. Dat vindt de man van de bomen wreed. Als het kan, pakt hij de apen van de mensen af. Hij kijkt of de apen niet ziek zijn, zet ze bij elkaar in een groot hok en leert ze alles wat ze moeten weten om weer in het wild te kunnen leven.

Toevallig hebben de eigenaren van de fabriek in de stad een stukbos. Er lopen twee uitlopers van een rivier omheen.

De mensapen zijn het bos niet ingegaan omdat ze nooit een rivier oversteken. De industriëlen gebruiken het water voor hun machines en werknemers. Het bos leek de vreemdeling ideaal om er zijn heropgevoede mensapen in terug te zetten. Het was maagdelijk en er mocht niemand komen. Omdat de man goede vrienden is met de koning, stemden de industriëlen toe in zijn plan het bos aan de apen te geven. De mensapenredder kwam op alle televisiezenders van de wereld. Dat hij ook bomen redde, werd in de programma's op de achtergrond gehouden.

De kinderen van de vreemdelingen in de stad kunnen apen adopteren. Soms mogen ze mee naar het bos om even naar hun apen te kijken, maar dan moeten ze ook naar de bomen. Als er hoog bezoek in de stad is, huurt de vreemdeling een helikopter om de bomen en de apen te bezoeken.

De bewoners van het land zijn in de stad nog steeds op zoek naar een manier om geld voor eten te vinden. Ze zijn boos op de vreemde man die hen het laatste dat ze hadden, stukjes bos en een handeltje in mensapen, heeft afgenomen. Hij heeft zelfs een aantal bewoners van het land in de gevangenis laten zetten. Die kunnen niet meer zoeken naar geld voor eten.

De vreemdeling is bang voor de boosheid van de bewoners van het land. Hij woont in een huis met een hoge muur er omheen en laat zich bewaken als hij zich door de stad verplaatst.

De mensen van het verre land hebben niets meer. De vreemdelingen hebben alles. Eén vreemdeling heeft alle apen in een kooi zo groot als een maagdelijk bos waar hij alleen in mag.

De vreemdeling is een goed mens die de fouten van foute mensen heeft willen herstellen. Hij is een bioloog die nauwelijks planten en dieren heeft gedood in de gebouwen waar hij op school zat. Wel heeft hij gebruik gemaakt van kennis die over de lijken van planten en dieren is verkregen. Dat doet iedereen die een boek leest over het leven van schimmels en planten om bomen te kweken of over het leven van bacteriën en virussen om apen te genezen. Maar ondanks hemzelf is de uitkomst van zijn goede bedoelingen dat mensen uit het bos gevangen zijn gezet en apen uit hun kooi zijn vrij gelaten. Zelf zit hij, wat comfortabeler, ook gevangen. Hij heeft een

wereld gemaakt van vrije dieren en gevangen mensen. Wat niet goedschiks ging, deed hij kwaadschiks. Hij heeft een schrikbeeld waar gemaakt.

Ik woon in de stad en droom ervan mijn eigen reiger te hebben, eentje die op mijn balkon komt zitten om wat eten te halen. Ik ga vaak met wat brood en kippelevertjes naar de reiger toe die altijd op een paal in de gracht zit. Dan zal het beest wel aan me wennen. De vogel vliegt weg als ik eraan kom. Ik moet het anders aanpakken. Proberen maar. Misschien eens wat anders dan kippelevertjes.

Een dierenvriend moet mensapen goedschiks een rivier over kunnen krijgen. Op televisie is te zien geweest hoe biologen mensapen in kleine kooien deden en op een boot zetten. Toen de apen het water hoorden of roken of zagen, begonnen ze te krijsen en wild te bewegen. Eentje deed dat zo hard dat hij met kooi en al in het water viel en maar ternauwernood van verdrinking kon worden gered.

Een dierenvriend doet het anders. In een bos aan een rivier wonen mensapen. Hij zet er een hek om. Aan de overkant van de rivier legt hij dag in dag uit de lekkerste vruchten neer. In dierentuinen met schrikdraad

om de apenrots breken de beesten uit als ze maar even de kans krijgen. Ze lopen willens en wetens het gevaar een opdonder te krijgen. De durfal van de groep in het bos zal op een gegeven moment zeker een aanloop nemen en de rivier in springen. Als er één aap over de rivier is, volgen er meer.

Een dierenvriend kan mensapen goedschiks de rivier over krijgen en zijn maagdelijke bos in lokken. Geen apen met een jeugdtrauma, maar echte. In de tijd dat hij wacht tot de beesten kinderen maken, stelt hij de stropers die hij kent als opzichter aan tegen een aannemelijk salaris. Na een flink aantal jaren is zijn maagdelijke bos een apenbos.

Die gevangen en verhandelde apen zijn zielig. Daar moet door politie en justitie wat aan gedaan worden. Zijn er geen wetten voor dan moet het parlement die laten maken. Wie goedschiks met mensapen omgaat, gaat ook goedschiks met mensen om.

Het is vijf voor twaalf, zeggen de biologen, en daarom moet goedschiks plaats maken voor kwaadschiks. Maar bij mij is het twaalf uur later en ik moet nog steeds niet aan kwaadschiks denken.

Uit mijn voorkamerraam van een eeuw oud zie ik een balkonnetje, een brede stoep, een drukke weg, parkeerplaatsen, een plataan, de aflopende beschoeiing van een al eeuwen beroepshalve bevaren waterweg, water, een steile kade, parkeerplaatsen, een stille straat, een stoep, grachtenhuizen van twee en meer eeuwen oud. Aan de achterkant heb ik een boom, een paar struiken, een schuurtje, een betonnen schutting, een smal straatje, parkeerplaatsen, een trottoirtje en vijf verdiepingen hoge nieuwbouw. Op de schutting groeit mos. In de boom zit een boomkruiper die zich ieder dag laat zien. Onder het dak van het schuurtje zit een wespennest. In de rotte dakgoot van de buren een nest koolmezen. Er zijn een paar uiterst gewiekste katten die in huis eten komen stelen of muizen komen vangen als de ramen open staan. Een ekster trekt er af en toe een tak van de boom, manoeuvreert hem met moeite door de kruin, gaat ermee het dak op, overziet aan de voorkant van het huis vanaf de dakgoot het terrein, vliegt over de snel rijdende auto's naar de plataan, rukt en trekt de tak de kruin in en versterkt zijn jaren oude nest voor de zoveelste keer. Tussen de trottoirtegels is het een komen en gaan van planten. Aan de voet van de plataan liggen nu verse stukken afgevallen bast. De beschoeiing wordt door de dienst binnenwaterbeheer schoon gehouden maar een dag nadat de ambtenaren vertrokken zijn steekt het eerste groen de kop alweer op. Na een jaar staan er varens, planten, struiken en jonge bomen. Het groen laat zich ook niet stuiten door de samenwerking van trottoirtegels, stoepranden, parkeerdrempels en grenspaaltjes. Alleen, als het daar doorheen groeit, komt de dienst groenvoorzieningen van het stadsdeel met een vlammenwerper in de vorm van een grasmaaier die uitentreuren is getest op bedieningsgemak om er zeker van te zijn dat de arbeidsomstandigheden van de dienstdoend ambtenaar binnen de wettelijke perken blijven. In een zomerstorm viel een plataan voor het huis van verre buren om. Eendrachtigwerkten politie, brandweer, binnenwaterbeheer, groenvoorziening en parkeerbeheer samen om binnen twee uur deze natuurramp meester te zijn. In strenge winters vriest het water van de gracht pas laat dicht. Wanneer de grote rivieren onbegaanbaar zijn door ijsgang, maakt de Duitse binnenvaart een omweg langs mijn huis om van Rotterdam terug te kunnen

naar Hamburg. Na de Duitsers komen de watervogels, duizenden exemplaren, tientallen soorten. In het voorjaar is het water bevolkt met futen die voor elkaar dansen, met elkaar de liefde bedrijven en even later de jongen op hun rug naar de plek brengen waar ze duiken moeten leren. Eén keer zag ik een fuut met een bot boven komen. Het duurde lang voor de vogel erin slaagde het afwijkende model vis door zijn keel te krijgen. In de balken van de huizen aan de overkant van het water zitten boktorren. Toen een bevriend echtpaar scheidde, hadden de advocaten er hun handen vol aan de boktor in de prijs van het huis te verrekenen. Voor de flats achter mijn huis zag ik eens een berbergezin staan wachten op de vader met de auto. De dochter had een T-shirt aan over haar normale maar voor ons exotische kleren. 'Safe Sex' stond er op. Een andere keer parkeerde een blonde vrouw op een ochtend haar auto, stapte uit, haalde een koffertje uit haar achterbak, ging weer zitten en begon zich om te kleden. Ze verruilde haar jeans voor een strak, zwart en kort rokje. Op een avond goten zwarte mannen bier over een dansende zwarte vrouw. Ze sloegen de flessen kapot, legden de scherven in een kring om de vrouw heen en zongen. De vrouw kwam tot bedaren, het glas werd

opgeveegd en iedereen vertrok zonder een spoor achter te laten. Voor mijn huis wachten dagelijks de patiënten op de dokter van beneden. Kinderen proberen er hun nieuwe fiets uit en spelen met de houten kar die opa gemaakt heeft. Wekelijks jatten junks een fiets. Maandelijks hebben twee auto's een aanrijding, 's Zomers liggen er iedere nacht tientallen jachten in het water te wachten tot de spoorbrug open gaat. Mannen schreeuwen ‘Afhouden!’ tegen hun vrouwen en zetten de motor voor alle zekerheid op volle kracht achteruit. Kinderen huilen. Een zwerver onder de plataan schreeuwt ‘Kolerelijers!’ tegen ze.

Tweehonderd meter van mijn voordeur is een park op de plaats waar de stad hondervijftig jaar geleden uit haar wallen barstte. In de zomer zijn er meisjes zonder bloesjes en andere met hoofddoekjes. In de herfst honing- en inktzwammen, boleten en champignons. In de winter de sporen van konijnen in de maagdelijke ochtendsneeuw. In de lente loopt de oudste toverhazelaar van Nederland uit. Van de week is er een straatrover gevangen. Men zegt dat er potloden worden gevent. Biologen komen de orchideeën in het riet tellen. Rietzangers zoeken een veilig heenkomen. Rattenvangers legen hun vallen. Van een geit zijn eens de ballen afgesneden. De beheerder van de begraafplaats houdt nauwlettend de vossenfamilie in de gaten en telt iedere dag zijn nijlganzen. Sinds de honden hun eigen corridor hebben, wordt er geen strychnine meer gevonden. De oude gasfabriek is bedekt met mos. Een roodstaart ziet de wanden voor berghellingen aan. De vissers vissen. Er is een beeld van levend bamboe. Een neger tennist met een blanke. Shit, zegt de een, kut, de ander. Als je echt wilt, kun je het cricketveldje nog zien want de gasfabriek was Engels.

De achterkant van de stad zie je op de boot. Tegen de houten houtzagerij staan de vlieren zoals ze er altijd stonden. Op de scheepswerven wordt geteerd zoals er altijd geteerd werd. De bruggen worden opgehaald door een wachter op de fiets. Op de gezonken boten in de houthaven wonen de aalscholvers. Op de strekdam lopen steltlopers eten te zoeken. De zwervers in de boten die nog drijven, maar niet meervaren, slapen nog of weer. Vuilnismannen halen het lijk van een fiets op. Kikvorsmannen dat van een mens. De kapitein van de rondvaartboot duwt het bootje om dat op de achteruit de steven niet omgetrokken krijgt. De binnenvaartschipper scheldt de jordaankruiser de huid vol die in zijn zog tegen zijn boot komt aan te liggen. De beroepszoetwatervisser bij de woonboten in het dok deelt mee dat hij die verdomde wolhand-krabben op een nacht bij de sluis de winkelstraat in heeft zien kruipen en de dronken fietsers aan het schrikken heeft zien maken. Hij kankert over de stropers die in zijn containerhaven paling peuren en wekelijks voor duizenden guldens vis zwart aan de Chinezen verkopen. De boot uit Indonesië is er weer en de Indo's zijn uit heel Nederland toegestroomd om kretek, rujak, gulings, batik, rotan en thermosflessen te kopen of te ruilen tegen oude televisies en tweedehands naaimachines. De boot uit Kazachstan ligt nog steeds aan de ketting. De bemanning is al weken niet aan wal geweest, maar zwaait nog steeds. Er zijn alweer meer visdieven bij de poort waar het afvalwater uit stroomt.

Als de kenners van het leven van hun werk aan de dood opkijken en vanachter de gesloten ramen in hun gebouwen aan de rand van de stad een blik werpen op het

leven in de stad, zien ze kinderen snotteren en onder een auto lopen, de slechtvalk al een eeuwigheid geen duif meer slaan, mannen hun vrouw verkrachten, echtparen hun kinderen grijpen, opa maanden dood in zijn rookstoel zitten, in de grond van de kinderboerderij het afval van de dode leerlooier borrelen, de ree verdrinken in het kanaal. Ze zien ziekte en dood die hun te machtig zijn. Maar ze zien ook dat de kinderen groot worden en fietsen leren, de reigers weer een boom in bezit nemen, kerels hun wijf omhelzen, voordeurdelers met de baby spelen, oma weer verliefd is geworden, in het water van de haven sinds mensenheugenis bacteriën zitten die fenol opeten, de boommarter de weg is overgestoken. Ze zien leven dat hun te machtig is.

Wat ze zien, is groter dan zij. Het gaat hun boeken te buiten. Mensen naast dieren naast planten. Vreemd naast inheems. Ziek naast gezond. Gek naast normaal. Toen naast nu naast straks. Zonder begin en zonder eind. Onkenbaar, onverschillig en ongrijpbaar. De kenners van het leven schrijven het ten dode op.

Ze keren zich in hun gebouwen aan de rand van de stad naar de ramen die uitzicht bieden op het land. Ze zien hoe stadsmensen, vervuld van de wil tot leven, landmensen dwingen om op hun land voedsel en brandstof voor de stad te laten groeien of wegjagen om op hun erf afval, asfalt en beton te storten. Ze zien wat mensen met andere mensen kunnen doen, met planten en dieren, met ziekte en gezondheid, met leven en dood. Wat ze zien, heeft hun maat. De maat van de metende, rekenende, onderzoekende, kennende mens. De maat van het knapste jongetje van de klas die zijn hele leven op school heeft gezeten.

Vervuld van de wil tot doden, verlaten ze hun gebouwen. Ze dwingen de landmensen om hun land in te richten als op de plaatjes in de boeken uit de stad of jagen ze weg om in hun wei grote grazers los te laten en in hun moestuin zakjes zaad van wilde planten uit te strooien. Met machines, vallen, netten, klemmen, gif en verfijnde meetinstrumenten maken ze een eind aan ongepast leven en kijken of wat overblijft zich wel goed gedraagt. Ze maken van het land hun hospitaal en van het leven op het land hun patiënt.

Het leven dat zich niet laat aanraken, het leven dat de biologen zich wensen, kan alleen nog terecht in de door hen ten dode opgeschreven stad. Daar speelt het leven zich af naast de ziekte en de dood. Onafgebroken, ongebroken en onbreekbaar.

Fred Dijs (1951) studeerde moleculaire biologie aan de Vrije Universiteit in Amsterdam en wetenschapsfilosofie aan de Université Louis Pasteur in Straatsburg. Hij werkte als leraar scheikunde aan het Montessori Lyceum in Amsterdam. De laatste tien jaar schrijft en filmt hij, meestal om te berichten over de wereld van de wetenschap. Op dit moment schrijft hij een boek over de rol van de CIA in de dekolonisatie van Indonesië tijdens de burgeroorlog van 1957-1961.

Rutger Kopland
Gedicht over een landschap

Het mag hier niet worden geschreven
met een woord als wereld het is
te wijd en te leeg te wit voor de bladzij
en ook een woord als tijd is voorbij
wat mag ook dit is te eindig en
te oneindig te wit voor papier
we mogen ze denken welja maar alleen
om te denken, aan wat hier moet worden
geschreven een landschap bijvoorbeeld
aan hoe wij daar stonden hoog in de bergen
klein en kortstondig aan onze voeten
dat tastbare uur van de aarde dat
mag maar ook het woord voor
die onbestaanbare plek van de waarheid
schrijft zich weg, schrijft ons weg -

Dit gedicht schreef Rutger Kopland speciaal voor de bundel *Morgens aan de rivier*, een bloemlezing uit zijn dichtwerk die in opdracht van het Ministerie van Landbouw, Natuurbeheer en Visserij werd gemaakt. Hij draagt het gedicht op aan Gerrit en Paula Kouwenaar.
Rutger Kopland (1934). Meest recente publicatie: Het mechanisme van de ontroering *(essays, 1995)*

Kees Ouwens
Vier gedichten

Het voorhandene is geen maat voor de afstand tot de tastzin

Een wilgenrij in een halve ovaal, omheenbuiging
van oudsher, glorie van de rest, ruisende
Schok, kolk het bloed inboezemend. Doorsnijding
recht door de omstreek, rakelings buiten schot
Verblijvend resterend geheel, behouden heffing,
effectief compleet onbejaagd affect
Uitstulping van de meetlat, omhaal van de weg
in de langsrichting, navel pal in de roos,
Aangeplant geheim van de regelmaat in lege velden
Hoge omgeving van een wei, behelzende
Bocht, een sloot
binnenom, reliek van de landinrichting

Hof van beheer - de dans ontsprongen
op de tekentafel - als geënt op de waterweg
Kanaal van geboorte, in omgekeerde
tijdsvolgorde. Kon in handreiking,

Het roersel dat het wekte, overgaan
dit voorhandene?

Dat het uittekent in termen recht op de man af,
de passant te verstaan gegeven
Om van herkenning te spreken,
Waarin hij keert?

Brakel revisited

De zelfde komt weerzien het veer, en zijn persoon
hij gelijkt de schimmen bevolkend de hersen
De bomen laten zich rooien tot de afvaart,
en de seconde is de bijl, gelegd aan de wortel
der dagen, de ogen schouwen de toedracht van zaken,
want het licht valt en het verval is de loop
Van het water, zoals de wind doolt neerbuigend
over de halmen om te ontsluieren de roos:
turbulent is de weerwil, maar de berusting
doet voor de revolte niet onder
En buiten de grondslag zijn er geen oorden

Er is geen bestemming, IJsselmonde

Uit gebrek ontbloot de verbreking
de weelde, de wildernis weerspannig
voor de kar gespannen, de stroom gesust
met een bed voor de zomer, de winter

Makelij beheert na de ingreep
de grondslag, omhoog vooralsnog
helt het vlak

en een hoge vlucht neemt de val
De wegen versmaden hun verheffing
niet tot de sprong
en bijten de hand zacht van de gaarder,
de rots die hun tol betaalt uit het vlees
dakloos de huizen maakt
de monden snoert met het bloed
uit de lippen geslagen

De bronnen wellen per vaten
en talen niet naar de bodem
de gaarde onder de ophef bedolven
en de wegen gaan de weg van de legers,
het genie recht door zee van de doorbraak
de overmacht op de gronden gewonnen
En volgen de lijn van bewegen de slang gegeven
om de brug te slaan over de rug van het dorp
tot de boog ten top voert de afbreuk
maar de overspanning leidt tot de halszaak
de overkant op geen van de oevers gelegen

Overzetting

De god oorzaak rukt u de vleugels van de schouderbladen
En met de benen op de grond staat uw val op het water
Hoog strekt de heffing over de waarden, de bedding
de stroom ten overvloede, geband door de dijken,
en het veer is de mensenhand gesterkt
door zijn kunnen geen duimbreed te wijken
De verzoening vouwt u de vleugels toe
over de rug van de vereende krachten, het vedergewicht
dat u in de schaal legt, niet te meten, niet gerekend,
en dat u de hand licht met de schatting, de obool
te geven, beneemt u, uw vlucht de bodem ingeslagen,
niet het gewicht maar de wieken

Kees Ouwens (1944). Zijn meest recente bundel, Afdankingen, *verscheen in 1995.*

Koos van Zomeren
Schaduw in Tirol

Dat hij, eindelijk, een steenarend had gezien.

Of dat hij bij een moerasje, op zoek naar kikkers en salamanders, op een roerloos opgerolde aspisadder was gestuit.

Of dat hij daarboven, pal op de Italiaanse grens, schitterend doorzicht op de Dolomieten, bij een soldatenkerhofje was uitgekomen - keurig op een rij achter het tuinhekje, allemaal hetzelfde kruis en op elk kruis dezelfde doodsoorzaak: 6 september 1915.

Dat soort dingen vertelde hij.

En dat hij daar, in die pas met die dooie soldaten, waar trouwens ook nog een aquamarijnen meertje gelegen had, beschutting had moeten zoeken tegen de wind. Dat de gierzwaluwen hem toen om de oren waren gevlogen, met razende vaart van het ene dal naar het volgende, zo dicht langs de wand, zo laag bij de grond, dat je hun vleugels kon horen zoeven, wat de indruk had gewekt dat dat hele stijve vleugels waren - wat hij zich bij zwaluwen nooit eerder had gerealiseerd.

Dat de hond even verderop bovendien een sneeuwhaas had opgejaagd, alleen de achterpoten nog in wintervacht, net of die haas veel te grote witte schoenen had aangehad.

Dat soort dingen vertelde hij om de tijd te overbruggen tussen vertrek en terugkeer, 's morgens in alle vroegte en laat in de avond.

Je kon je niet voorstellen dat ze gelogen waren. Er werd hem niets gevraagd, er stond niets op het spel, het was - voor zover ze kon nagaan - ergens voor nodig om te liegen.

Toch had ze dat gevoel.

Dat er iets op de loer lag.

Dan zat ze op het balkon, waar je zon had van halverwege de ochtend tot even na achten 's avonds.

Bloeiende geraniums in plantenbakken.

De melkkoeien van de naburige boerderij werden rond het middaguur binnengehaald. Zes stuks. Sterke benen, ronde buik, spitse horens. Eenzaam keek ze toe hoe ze werden weggevoerd van het steil oplopende weiland. Ze begreep het systeem niet. Waarom zouden deze dieren maar halve dagen buiten mogen? Ze begreep ook zichzelf niet. Waarom zou zij zich dit aantrekken? Natuurlijk was het niet zo dat de aanblik van hun bezigheden, het gezellige geluid van hun bellen, haar willens en wetens werd ontzegd.

Ze trok een keukenstoel bij, legde er haar benen op (naast elkaar) en keek waar ze gebleven was in de Amerikaanse roman, die zeker al een jaar op de bestsellerslijsten stond. Ze had hem van de kinderen voor haar verjaardag gekregen en voor zover ze inmiddels kon overzien strafte in deze roman het kwaad zichzelf, wat ze wel erg Amerikaans vond en op de een of andere manier even teleurstellend als het verdwijnen van die koeien.

Je moest, dacht ze, het kwaad niet onderschatten.

Je zou, dacht ze, bedrogen uitkomen als je het bestraffen ervan overliet aan de werking van iemands eigen geweten.

Want iemands eigen geweten, dacht ze, was een milde rechtbank, maar al te ontvankelijk voor verzachtende omstandigheden.

Nee, daar kwam heel wat meer voor kijken - áls je het kwaad tenminste wilde straffen.

Soms werd ze afgeleid door een vogel of zoiets en dan werd ze zich bewust van het gekletter van zinken emmers op de naburige boerderij, het gedempte geruis van de beek in de kloof, het gerucht van verkeer op de autoweg onderin het dorp, het vage, door de wind verstrooide ratelen van een trein.

Soms zat ze een tijdje naar de hellingen aan de overkant te staren. Daar was al gehooid. het gras was op houten geraamtes gezet en de oppers stonden bij elkaar alsof er een balletuitvoering werd voorbereid, alsof ze op een bepaald signaal in beweging zouden komen. En dan kon haar blik of naar links, waar een ruïne lag, of naar rechts, waar een asfaltweggetje omhoog kwam uit het bos.

Soms ging ze even naar binnen, naar de slaapkamer (langs de spiegel in het halletje) om haar benen, haar armen en haar gezicht, vooral haar neus, opnieuw in te smeren met zonnebrandolie.

Als ze trek in thee kreeg keek ze op haar horloge.

Als ze tussen de middag geen brood had genomen mocht er een chocolaatje bij.

En verder met die roman. Zeshonderd bladzijden, en die zou ze tot de laatste regel afwerken. Altijd trouw

aan het boek waaraan ze begonnen was, altijd in de verwachting dat ze daarvoor zou worden beloond. Je kon niet weten. Misschien had de schrijfster het zelf ook wel in de gaten, dat van dat kwaad en dat geweten en zo. Misschien gaf ze het verhaal straks een draai die eigenlijk niemand had kunnen voorzien.

Maar hoe aandachtig ze ook zat te lezen, nooit miste ze het moment dat hij te voorschijn kwam op het weggetje, een opening tussen de sparren.

Dan zwaaiden ze naar elkaar - hij naar een vrouw tegen de achtergrond van het huis, zij naar een man in de omlijsting van het bos.

Van wandelstok, verrekijker en rugzak ontdeed hij zich gewoonlijk direct achter de voordeur.

Als hij het balkon opkwam: hoi.

Als hij in het voorbijgaan zijn hand op haar schouder legde: jeetje, wat ben je heet, je gloeit helemaal.

En als hij ging zitten: hèhè, was me dat lopen, niet normaal meer, wat een eind was dat.

De hond lebberde ondertussen wat water uit de bak, sleepte zich naar een hoekje met schaduw en zeeg daar zuchtend neer, zijn kop op zijn voorpoten, als een blok in slaap.

Ze deed haar boek dicht, maar hield een vinger tussen de bladzijden.

Hij trok een been op en begon zijn schoenen los te knopen, het wonderlijk zigzagwerk van zwarte veters. Wie zei daar dat er geen genegenheid was in zijn leven? Verknocht aan zijn Raichles! Bovendien een uitgesproken liefhebber van warme sokken.

Het wit van zijn voeten had in haar ogen iets van gekookte kabeljauw.

Beurtelings betastte hij de ene en de andere. Hier wat knijpen, daar wat wrijven, dat scheen hem goed te doen. Toen hij plotseling naar haar opkeek: heregod wat ben je bruin, je mag wel uitkijken dat je niet in brand vliegt.

In feite vertelden die voeten, bedauwd en uitgeloogd, het hele verhaal al. Zij wisten alles van de paden die hij had genomen, door fleurige weilandjes en vochtige bossen, langs onverstoorbare stroompjes en stuivende watervallen, bij adembenemende beklimmingen en eindeloze afdalingen.

Drie, vier keer heen en weer naar de ijskast voor een glas grenadine met water uit de ijskast, dat hij telkens al leeg had eer hij goed en wel terug was.

En dan: dat soort dingen. Steenarend, aspisadder, soldatenkerkhof, gierzwaluwen en sneeuwhaas, aangevuld met gebaren om te verduidelijken waar in het landschap ze zich hem daarbij moest voorstellen, ergens in de bergen links of rechts, tegenover of achter het huis, bergen in hun vaste samenhang, in het blauwige waas van hitte en verte, verstreken tijd.

Lieg niet, dacht ze, laat mij er toch buiten.

En ze dacht ook weleens: zijn moeder moest eens weten!

Als hij dan eindelijk ging douchen, begon zij het avondeten klaar te maken, meestal iets met spaghetti of macaroni, in ieder geval iets waarvan hij straks aanzienlijk meer zou opscheppen dan zijzelf.

De keukendeur stond open, je kon het water in de douche horen klateren, je kon horen dat het zijn lichaam als een mantel omhulde en er in straaltjes afdroop, hier en daar een paar losse druppels achterlatend in een bosje haar.

En nu, dacht ze, ging hij met dichtgeknepen ogen en een onzekere hand op zoek naar de shampoo.

Nee, dacht ze.

Ze draaide de electrische plaat onder de koekenpan met gehakt wat lager. Nee, liegen was het juiste woord niet. Wat haar dwarszat was niet zozeer een onwaarheid als wel een onvolledigheid, niet wat hij zei maar wat hij verzweeg. Want op dat moment viel haar in wat ze in feite de hele tijd al geweten had. Hij liet haar geretoucheerde foto's zien en opeens begreep ze de betekenis van de witte vlekken die haar waren opgevallen. Hij was niet alleen in de bergen! Hij was niet *alleen* bij dat soort dingen. Er was iemand die achter hem aanliep. Er was iemand die naast hem opdook als hij ergens stil bleef staan. Hij zei wel ‘ik’ maar hij bedoelde ‘wij’ - *wij* zijn daarboven, pal op de Italiaanse grens, bij een soldatenkerkhofje uitgekomen, *wij* hebben naar die kruisen staan kijken, *wij* hebben gezien dat er steeds dezelfde doodsoorzaak op stond: 6 september 1915.

Ze voelde een kille hand in haar nek.

Ze huiverde.

Hoe kon ze dit weten?

Hoe kon ze weten dat hij niet alleen was in de bergen? Als je de verhalen, waarmee hij thuiskwam, nog eens op je liet inwerken, was het net of hij zelf niet eens wist dat hij niet alleen was in de bergen.

Na het eten rookte hij een pijpje op het balkon. Vleermuizen kwamen te voorschijn om het kleed van de

nacht neer te laten. Sterren en vuurvliegjes begonnen te pinkelen. Wat die vuurvliegjes betreft - volgens hem kwamen ze op de gloed van zijn pijp af. Maar dat gaf natuurlijk nog geen verklaring voor de sterren.

Kom, zei hij, het begint koud te worden, en dan kwam hij samen met de hond naar binnen, dan deed hij de openslaande deuren dicht, dan ging hij op de Tiroler bank zitten, aan de Tiroler tafel, onder de Tiroler lamp.

Zo besloot hij tegenwoordig zijn dagen - als planten-man. Hij schudde een zakje met botanisch materiaal leeg, omringde zich met veldgidsen en standaardwerken, raadpleegde oude aantekeningen en maakte nieuwe. Kluwenklokje, eenbloemigwintergroen, geel hongerbloempje, stersteenbreek, dwergsilene, dodenwaad. Meestal mompelend, overal vraagtekens, soms met plotselinge stemverheffing, triomfantelijk, eureka! Vetblad, zeepkruid, ereprijs, rapunzel, zenegroen, adderwortel, beredruif. Een litanie van namen, van mogelijkheden. Net of je in een oud horloge keek en rusteloze radartjes onbegrijpelijk in elkaar zag grijpen.

Net of die plantjes het nodig hadden om door hem benoemd te worden.

Net of de natuur door zijn wandelingen eindelijk op orde werd gebracht.

Hier, zei hij, moet je zien. Om haar te overtuigen. Gestippelde gentiaan. Vélden vol gestippelde gentianen was hij gepasseerd. Lyrisch over vorm en kleur, zijn waarnemingen tot in het bizarre verfijnend. Bloemen gemaakt van rijstpapier, als lampionnetjes bij de chinees, maar dan in het klein uiteraard.

Alsof hij in een enorm avontuur verzeild was geraakt. Eind juni, de wereld overweldigend in bloei.

Tot hij een zucht slaakte. Hij zette zijn bril af en wreef met beide handen over zijn ogen. Hèhè, jezus, wat een leven! Zullen we dan maar eens naar bed gaan?

's Nachts (het raam op een kier, een mespuntje buitenlucht) hoorde je het ruisen van de beek in de kloof. Water, dacht ze.

Water wist overal de weg.

Maar het kon ook het ruisen van bomen zijn - dat klonk als je er lang over nadacht precies hetzelfde.

Wind, dacht ze.

De wind kon overal heen.

De hond, dacht ze.

Want de hond bewoog in zijn mand en kreunde.

Een meisje, dacht ze.

Misschien een van de meisjes van de naburige boerderij. Of dat meisje van het postkantoor. Of die cassière van de Spar. Of een vrouw uit Nederland - iemand die hij hier tegen het lijf was gelopen, misschien op vakantie met man en kinderen, iemand die god-weet-wat-voor smoesjes moest verzinnen om elke dag weer weg te kunnen komen. Of misschien kénden ze elkaar al, misschien hadden ze in Nederland de nodige afspraken al gemaakt en was het de *bedoeling* geweest dat ze elkaar hier tegen het lijf zouden lopen.

En op dat moment, toen ze zich in het donker helemaal alleen waande, klonk zachtjes zijn stem.

Een ree, zei hij.

Ze hield haar adem in.

Dat gekef, zei hij.

Inderdaad vernam ze nu iets dierlijks, een geringe toevoeging aan het ruisen van water en/of bomen, hees en troosteloos. Maar wie had er ooit van keffende reeeën gehoord?

Een ree, herhaalde hij, neem dat nou maar van míj aan. Toen draaide hij zich naar haar toe en legde hij zijn hand op het dekbed op haar heup.

De volgende morgen rees hij plotseling naast haar op: een duistere gedaante in de schemering.

Thee, zei hij.

Lekker, zei zij.

Hij zette een kopje bij haar neer en beloofde voorzichtig te zijn, die dag. Daarna hoorde ze hem bezig in het halletje, het aanhalen van riemen en klikken van sluitingen. En de nagels van de hond op het zeil.

Hij had de deur nog niet achter zich dichtgetrokken of ze vloog uit bed. Ze schoot kleren en schoenen aan en rende hals over kop naar buiten, duizelig van de haast, verblind door het zonlicht. Op een holletje de asfaltweg af, het bos in, loom nagekeken door zes melkkoeien, die zich weliswaar verbaasden, maar daarin nog geen aanleiding zagen om op te houden met kauwen.

Op de kruising, het wegdek bezaaid met aan flarden gereden slakken, ging ze op goed geluk naar links, verder naar beneden, en daar zag ze hem gaan: het pad af langs de ruïne, de kortste route naar het dorp. Ze zag hem de autoweg oversteken. Ze zag hem het dijkje langs de Rotenbach aflopen. Ze zag hem op het bruggetje over de Drau. Wandelstok en hond, rugzak

als een bochel tussen de schouders, beetje een slepende manier van lopen.

Toen zonk de moed haar in de schoenen.

Ze liet zich op een bank zakken en merkte na een tijdje pas dat het klamme van de nacht, de dauw van de ochtend, door haar kleren drong. Nu merkte ze ook dat er al meer mensen op de been waren: bouwvakkers bij een huis in aanbouw, scholieren bij een bushalte, een oud vrouwtje dat bezig was het portaal van de kerk te schrobben. Maar voor het postkantoor was het nog te vroeg. Bovendien: dat meisje zat vast en zeker gewoon achter het loket en dan zou ze zich geen raad weten met haar figuur. Ze was niet iemand die in zo'n situatie met een stalen gezicht een paar postzegels zou vragen. En voor de Spar was het natuurlijk ook nog te vroeg. Bovendien: ze had geen cent op zak. Langzaam retour over het dijkje langs de beek. Ze stelde vast dat haar onbezonnenheid haar in korte tijd een heel eind van huis had gebracht en zag ertegenop dat hele eind in haar eentje terug te gaan. Maar er zat niets anders op, en het had welbeschouwd allemaal nog veel erger kunnen zijn. Stel je voor dat hij had omgekeken, dat hij haar gezien had. Alleen het idee al joeg haar een vreselijke angst aan. Ze dúrfde dat soort dingen niet!

In, langs en boven het water van de beek waten waterspreeuwen in de weer.

Ze meende zich te herinneren dat hij het over waterspreeuwen gehad had.

Dus dat was waar geweest.

Zo stak ze uiteindelijk de autoweg weer over en begon ze aan de klim langs de ruïne, door het bos.

Thuis, de slaapkamer, gordijnen nog dicht, kopje koude thee aan haar kant naast het bed.

Om elf uur volop zon op het balkon en een uurtje later werden de koeien opgebracht naar de naburige boerderij. Nog maar honderd bladzijden te gaan in die Amerikaanse roman. Nee, het wou er bij haar echt niet in dat een stelletje filosofie-studenten zo onhandig en scrupuleus zou reageren op een moord, die ze nota bene zelf hadden gepleegd.

Van tijd tot tijd keek ze op; dan controleerde ze het silhouet van de bergen links aan de overkant, onder de blauwe lucht, een tollende zon.

Ze fantaseerde een verrekijker die je kon instellen op een bepaalde persoon en die persoon kreeg je dan in beeld, waar ter wereld hij zich ook ophield en wat in godsnaam hij daar ook aan het doen was. Bij voorbeeld als hij zit te eten, zijn achterwerk op een zeiltje, zijn rug tegen een rotsblok, schoenen en sokken uit, de voeten beurtelings in een ijskoud watertje gedompeld. Zijn haren nat van het zweet, zijn gezicht bleek van vermoeidheid. Hij heeft zijn rugzak tussen zijn benen staan. Hij snijdt brood en worst met een Zwitsers officiersmes. De hond kijkt gespannen toe.

Het besef van zijn eenzaamheid trof haar met de helderheid van een vuurtorenflits.

Geen meisje.

Geen meisje maar de dood, het was de schaduw van zijn dood, het was zijn dood die hem naliep, die naast hem opdook als hij ergens stil bleef staan. En hij voelde het. Dáárom aarzelde hij telkens even, daarom raakte alles, wat hij onderging, vervuld van melancholie. Maar hij wíst het niet, want als hij achterom of naast zich keek: geen mens te zien.

Toen kreeg ze honger. Ze keek op haar horloge en dacht: ach, wat kan mij het schelen, wat doet het ertoe hoe laat het is. Vervolgens liep ze de keuken in voor een dubbele boterham met jonge bergkaas van de Spar.

Toen hij aan het eind van de middag uit het bos kwam, zwaaide ze onmiddellijk terug.

Toen hij was gaan zitten en zijn schoenen had uitgetrokken en een paar glazen limonade had gedronken en over dat soort dingen begon te praten, hoorde ze geen woord van wat hij zei.

Ze speurde op zijn gezicht (in zijn ogen, om zijn mond) naar aanwijzingen en toen hij eindelijk ging douchen, begon zij het avondeten klaar te maken.

Ze hield hem gezelschap toen hij na het eten op het balkon zijn pijpje rookte en ze verwonderden zich samen over sterren en vuurvliegjes. Toen het koud werd en hij naar binnen ging om zijn floristische avonturen van die dag af te ronden, ging ook zij naar binnen. Alsof ze de schaduw, die ze met zoveel moeite geïdentificeerd had, met haar eigen gestalte wilde verdringen.

's Nachts lagen ze nu eens op hun rechterzij, dan weer allebei op hun linker-. Soms maakten ze contact met hun voeten. En de volgende morgen bracht hij haar thee, lekker. Hij beloofde voorzichtig te zijn, die dag, en zij luisterde hoe hij vertrok, sprakeloos van verbazing over de onwetendheid, de argeloosheid, waarmee hij haar achterliet.

Die ochtend liep ze naar het dorp om boodschappen te doen voor de terugreis. Op de kruising van het asfaltweggetje, aan de rand van de kloof, het beekje schuimend in de diepte, bedacht ze dat ze die bocht met de auto nooit zou durven nemen, dat ze naar de naburige boerderij zou moeten om te vragen of ze haar op weg wilden helpen. Ook de verdere terugreis vervulde haar met zorg, bijna elfhonderd kilometer, moederziel alleen. Of... misschien kwam de hond nog terug. Dat zou ze in ieder geval moeten afwachten.

Maar tussen het gebruikelijk getob stak een bijzondere dadendrang te kop op. Resoluut deed ze de nodige inkopen. Monter klom ze terug naar het huis. Zich nauwelijks tijd gunnend voor een kop koffie, sloeg ze aan het poetsen en dweilen.

Toen ze het glas in de balkondeuren begon te wassen, ontdekte ze dat het landschap was verdwenen in een dichte mist. Alles wat er aan bergen om haar heen lag werd verhuld door een kolkende witte massa. Ja, die leek haar de witste mist die ze ooit had meegemaakt. Alleen bij de bosrand woei van tijd tot tijd iets donkers bloot. Maar waar je nou precies de opening van het weggetje moest zoeken...

Ze haalde haar schouders op.

Niets aan te doen.

Overigens hoorde ze, toen ze de balkondeuren even opendeed, wél de bellen van de koeien, een beetje droevig nu en in hun droefheid ook een beetje komisch.

Er sloeg een ijzige kou naar binnen.

Na de middag was de slaapkamer aan de beurt. Ze haalde laden leeg en gooide kasten open, spreidde kleren uit op het bed, sorteerde sokken en ondergoed, vouwde truien en broeken op en begon spullen in koffers te stoppen, zowel die van hem als van haarzelf. Juist toen ze de eerste koffer vol had en in het halletje zette, bewoog de klink van de buitendeur. Hij zwaaide langzaam open en daar stond een druipende man op de drempel.

Jeetje, zei hij, dat was afzien!

De volgende morgen, de laatste van de vakantie, was hij alweer als eerste op. Ze hoorde zijn blote voeten op het zeil. Kennelijk naar het raam. Ze hoorde het openschuiven van een gordijn.

Regen, zei hij.

Daarna naar de wc. Ze hoorde hem doortrekken. Een deur open-en dichtdoen. Praten tegen de hond, kennelijk op zijn hurken bij de mand, aaitjes over de kop, klopjes op der ug.

Hé, leef je nog of hoe zit het, ben je dood? Je wordt oud jongen, je bent moe jongen, maar niet dood, nee hè, niet dood hè, nog nooit dood gewéést ook hè? Ja, dat wordt nog wat jongen, daar zul je nog raar van opkijken!

En toen hij weer in de slaapkamer kwam: kom Lieneke, we moeten verder meid.

Koos van Zomeren (1946). Zijn meest recente roman, Meisje in het veem, *verscheen in 1996.*

Leo Vroman
Overigens verboden toegang

Lang, slank, vlasblond van de bergen vers opgespoten zand, lag onze Plum Beach nog maar twee jaar geleden blootgesteld aan de auto's vol mensen die van de flankerende hoofdweg af konden wijken, deze kwetsbare wildernis in. Er waren gezinnen die resten chili con carne, groepen die onthoofde en anderszins aangebeten kippenresten, en Indische families die verse bloemen achterlieten, en er waren pijnlijk diepe dubbele sporen waar brullende dunebuggies de welvingen hadden verkracht. En toch: niets kon de aarzelende groei van het beetje geplante duingras weerhouden, en de ibissen waadden nog in de hitte tussen de pollen riet in het lage water, de snowy egrets stampten met hun gele pantoffels naar visjes, de green herons, de night herons enzovoort.

Maar deze zomer was alles anders. De stad New York, of wie ook, had besloten dat het oude overgroeide fietspad verbeterd moest worden. Het begon al in de lente: op een van onze eerste wandelingen erheen werden we door huizenhoge ratelende gele giraffes en neushoorns begroet, waarmee de hellingen vol wilde rozen naar het pad werden schoongeschoren, de blote aard geurde al. En er was een heel hoog, uit ijzerdraad gevlochten hek ontstaan, waarop stond dat niemand hierlangs mocht, en wat er allemaal zou worden gedaan. Het verbod - een bescherming van het mensenwerk - deed me denken aan een bordje dat we in de Weerribbe ontmoetten. Er stond ongeveer:

> Geen fietsen
> Geen loslopende honden
> Overigens verboden toegang

Een bescherming van de natuur zelf. Langs onze Plum Beach, aan de verkeerskant, was intussen een zware muur van cementstroken gelegd, zodat auto's onmogelijk af konden slaan, en wij tweeën, altijd voorzichtig bereid om het verbod te meten, genoten toen in de lente al van de stilte waar het wilde strand lag te rusten.

Maar het rustte niet: in de loop van enkele weken werd het wilder en wilder, in april wit van de bloeiende plum beach en grijspaars van de bloeiende kruipende

blauwe regen, en toen groener en groener van de nu ongestoord woekerende planten, struiken, duingras, en in de late zomer opeens het riet. En de vogels, de vogels en vogeltjes! Waar vroeger enkele renden en pikten, stonden nu dikke afzettingen van buikige, glanzend koperkleurige, ons onbekende strandlopers, en scholeksters liepen er tussen door alsof ze hun lange rode snavels achterna zaten. En wij, Tineke en ik, waren bijna de enige mensvormigen, zoals we ook in de rest van het land bijna de enigen zijn die we kennen, al is de toegang tot onze zitkamer helemaal niet verboden; daardoor zijn we misschien wel zo, ja, zoals we zijn.

Nu het herfst is, en de cementstroken zijn weggehaald, zien we al weer wat Indische mannen netten werpen in het moeras, en soms loopt er een Rus met een eenkennige hond waar geen kwispel uit te krijgen is. Het riet zal worden afgesneden, een nieuwe winter zal komen, de radiatoren zullen sissen en ik zal wel verkouden worden.

Georgine Sanders
De natuur in Brooklyn

Straten met bomen, parken en tuinen zijn
niet genoeg voor het oog. Dat moet iets zien
wat groeit in vrijheid. Een vergeten plek
met onkruid en gras over de wegberm,
de verwilderde tuin om een leegstaand huis.
En dan ook Plum Beach, smal strand langs de
hoofdweg, vervuild en verwaarloosd. Bomen en planten
groeien achter het duin tot aan het moeras. Hier
ligt wrakhout nog aangespoeld tussen het riet.
Vogels en mensen beleven hun wildernis.
Maar dit jaar kwamen mannen met graafmachines
om fietspad en parkeerplaats te vernieuwen.
Hekken hielden voetgangers weg van het strand.
En Plum Beach kwam tot rust. Duinen en planten
konden weer groeien. Vogels voelden zich overal thuis.
Wat gebeurt er nu als dit karwei voorbij is,
wordt Plum Beach dan een park, al te gastvrij?
Ach, iets blijft nog wel over van duin en moeras.

August Hans den Boef
Landschap met vliegverkeer of Mad Max in Nieuw Sloten

Tentaculaire steden, noteerde Emile Verhaeren honderd jaar geleden als titel voor zijn gedichten toen hij gefascineerd de groei van de metropolen gadesloeg. Ik huiver bij elke aankondiging van nieuwe uitbreidingsplannen en schiet vol plaatvervangende nostalgie bij het zien van oude foto's. Zoals die in het sensatieweekblad Het Leven uit 1910: een weids polderlandschap met de naam ‘de Baarsjes’. Onvoorstelbaar dat er nu nog mensen leven zoals mijn grootmoeder, die zich zulke sombere ouwelijke buurten kunnen herinneren als polders met koeien gevuld. Ik denk aan de polders in Zoetermeer die ik zelf nog heb gezien, toen het dorpje drieduizend zielen telde.

Vergeleken met de Baarsjes heeft Nieuw Sloten nog een tussenstadium beleefd: tuinbouw. Mijn eerste kennismaking daarmee dateert van jaren her, vanuit de lucht. Bij het gestage dalen maakte het vliegtuig plotseling een kantelende beweging, op het moment dat het uit de wolken dook. Wat ik zag, was geen polder, geen water, geen huizenzee, maar een onafzienbare hoeveelheid akelige lichtjes in een patroon dat te regelmatig was voor menselijke bewoning. Kassen waarin met veel kunst en vliegwerk producten voor de Duitse markt worden geteeld.

Deze bedrijvigheid verklaart het feit dat er wijken veel ouder zijn en toch verder van het centrum verwijderd liggen. Er kwam een einde aan de tuinbouw toen burgemeester Van Thijn en anderen bevangen werden door een vlaag van verbeelding dat het weer eens tijd werd voor de Olympische Spelen alhier. Het kassenlandschap bij Sloten moest plaatsmaken voor de bijbehorende accomodaties, waarvan de plaatselijke bevolking vervolgens tot in lengte van dagen kon profiteren. Normaal prevaleert in ons land vrijwel automatisch het belang van de agrarische nering, zeker met het CDA in de regering. Maar zelfs de boerenlobby was niet opgewassen tegen een virtuele megafestiviteit als The Olympics, zodat het bestemmingsplan volijverig werd aangepast en Van Thijn zichzelf opblies tot ballongrootte. Vergeefs. Na het olympisch echec besloot het gemeentebestuur om hier dan maar woningen te bouwen. Ik woon dus in een gemankeerd Olympisch Dorp.

Groenvoorzieningen

Als ik hier niet een huis zou hebben gehuurd, maar gekocht en dus van plan was hier langere tijd te wonen, had ik een bodemonderzoek laten verrichten. Tuinders plachten hun winsten vooral uit landbouwgiffen te halen. Tot voor kort was dat de enige innovatie in hun beroepspraktijk, het uitproberen van nieuwe landbouwgiffen. In ieder geval heb ik besloten geen eetbare planten in de tuin te zetten, ook wegens de frequente kerosineregens.

In dit opzicht doet het leven hier denken aan mijn leven in het Vlaardingen van de jaren zestig. Buren die bij de petrochemische industrie aan de overkant in Pernis werkten en die milieuactivisten *unverfroren* beschuldigden van broodroof. En dan ook desgevraagd nooit iets vreemds roken, nooit chemisch vervuild wasgoed binnenhaalden en ontkenden dat de naar Pernis geparkeerde kant van hun automobiel merkwaardige minuscule beschadigingen aan lak en ruiten vertoonde. Zo ook de

Schiphol-employés die mijn buurt bevolken. Ik ben al gewaarschuwd geen affiches tegen de uitbreiding van onze nationale luchthaven op mijn ramen te hangen.

Een ander rudiment van het agrarische verleden is de watergordel die de wijk omringt. Aan de overkant daarvan bevindt zich nogal wat fors geboomte. Omdat een hoge bebouwingsdichtheid de kosten voor de volkswoningbouw aardig drukt, zijn er stedenbouwkundige praatjes bedacht over dit omringende groen en de afwezigheid van bomen in de wijk. Het resultaat hiervan oogt niet prettig. Er zijn wat dunne stammetjes tussen de huizen geplant, die 's winters helemaal niet opvallen. Wat hier mooi is, heeft dan ook nog niets met levende voorwerpen te maken. Wat zie je bij mist: de zestien verdiepingen tellende woontoren bij

het winkelcentrum lost vanaf taillehoogte in de lucht op. Vanuit mijn zolderkamer zie ik slechts de belendende percelen (die tegenwoordig ook niet meer bij brandberichten zo worden aangeduid). Zelfs de vliegtuigen klinken omfloerst.

In de mist zag ik ook plotseling twaalf eksters in mijn kleine tuin tussen het onkruid naar insecten zoeken. Ze bewogen een beetje als pinguïns die haast hebben. Er zijn hier veel eksters, zoveel dat het soms iets *unheimisch* krijgt, als een invasie van pestvogels in vroeger tijden. Meeuwen zag ik aanvankelijk nauwelijks, spreeuwen of mussen evenmin. Reigers zie je overal, behalve hier. Wel eenden en koeten in de singels, maar die worden gratis bij de waterplanten geleverd. Er zijn godzijdank nog geen duiven te bekennen.

Onlangs besloot de gemeente dat het met die groenvoorzieningen aan de overkant best wat minder kan. Nu was ik net zo blij dat door dit opzwellend gebladerte steeds meer akelige gebouwen aan het oog worden onttrokken. Er is een foeilelijke verpleegstersflat, een sombere politieschool (ik heb nooit zoveel onrechtmatigheden zien begaan als bij het viaduct daar om de hoek) en tenslotte het Nissangebouw van ZZ+P, in bedorven roze uitgevoerd. Aan de andere kant daarvan, die ik gelukkig niet kan zien, hangt de directie in net zo'n infantiele cockpit als op Rem Koolhaas' Byzantium aan de Stadhouderskade. Los van het geplande kappen van bomen heeft een kleinschaliger ontwikkeling mijn uitzicht al danig verslechterd. Aanvankelijk keek ik uit op een verzameling vervallen boerenschuurtjes tussen de bomen aan het water. Toen ik een weekje weg was, zijn die schuren verwijderd en werden in een rap tempo zes zogenaamde villa's neergezet. Dicht op elkaar, meent de projectontwikkelaar, met postzegelgrote tuintjes, dat is gezellig.

De lege plekken beginnen vol te raken. Aan de ene kant van mijn tramhalte komt een intramuraal gesticht, het ambulante gekkenhuis aan de andere kant is al klaar. Een rustig idee. Voor de rest is eveneens gezorgd: de oostelijke toegangsweg wordt bewaakt door het Slotervaartziekenhuis, een mengsel van een elektriciteitscentrale en een crematorium met de toepasselijke plattegrond van een kruis.

Winkelcentrum

Het heeft iets ridicuuls, die ongeschonden nieuwbouw, opgespoten terreinen, die kranen, de af en aan rijdende vrachtauto's met materiaal, dat pioniersachtige. Bij sommige wijkbewoners veroorzaakt deze sfeer een vorm van saamhorigheid. Nu ben ik absoluut niet geïnteresseerd in het wel en wee van individuen en nauwelijks in dat van groepen. Ik kan ook weinig belangstelling opbrengen voor ‘hun verhaal’, zoals dat tegenwoordig heet en voor hun rituelen, al kun je je aan sommige nu eenmaal niet onttrekken. Neem het bezoek aan het winkelcentrum. De naam: het Belgiëplein. De hele buurt heeft zijn straatnamen aan het land van onze zuiderburen ontleend. Gelukkig heeft de Dietse gedachte niet geprevaleerd: ook Waalse plaatsnamen zijn, zij het in hun Vlaamse vorm, gebruikt. Geheel conform het provinciaalse beleid dat wij voor buitenlandse aardrijkskundige namen hanteren. De consequentie van deze naamgeving was dan ook dat het Vlaams Blok spandoeken kan onthullen op een feestelijke viering van de overdracht van het centrale bestuur naar de deelgemeente.

Winkelcentra zijn buiten de stadscentra een noodzakelijk kwaad. Het enige voordeel is dat je alle voorzieningen dicht bijelkaar hebt. Niet echter op het Belgiëplein. Het huidige beleid van ING-Postbank is van dien aard dat er in Nieuw Sloten nog geen postkantoortje afkan. Hetgeen betekent dat ik pakjes moet afhalen vlakbij NS Station Lelylaan: een flinke omweg per bus of fiets. Een giromaat ontbreekt eveneens. Even vergeefs zul je op zoek gaan naar een winkel waar je elektriciteitsspullen kan kopen of ijzerwaren of hout en verf, en eentje met tuinspullen; allemaal dingen die je nogal nodig hebt als nieuwkomer. Maar de detailhandel gaat ervan uit dat die per auto bij Gamma of Bouwmarkt worden aangeschaft.

Er is in het winkelcentrum kennelijk wel een gezonde economische basis voor sommige ketens (een Blokker, een dierenwinkel, een Rabobankfiliaal, een kapper, een reisbureau, een snackbar, een brillenwinkel, een drogist en een goedkopeklerenwinkel). Voor de elementaire levensbehoeften kan men terecht bij een peperdure groentenwinkel, een dito bloemenman, een halfdure slager, een bakker, een visman en en kaaswinkel. Liever zou ik hier helemaal niet komen, maar dan moeten alle spullen bij Albert Heijn worden aangeschaft (en die heeft niet alles en/of vers en in deze vestiging tillen ze de klanten door afprijzingen over de verlopen uiterste verkoopdata heen te plak-

ken) of bij - want die is hier ook - Dirk van den Broek en daar is het assortiment nog kleiner.

Onvermijdelijk is ook de zeer matige chinees, waar je tevens kunt afhalen. Deprimerende taferelen aldaar: aan een grote tafel een complete familie die de enige klandizie uitmaakt en duidelijk iets te vieren heeft. Dan is er nog een apotheek - de enige middenstander die klaagt over de hoge huur. In minder opvallende zijstraten kun je plotseling een tweede kapper, een stomerij en verschillende zonnebanken vinden. Volgens kenners gaat het bij dit laatste type voorziening om onderwereldfiguren die hun levenspartners zo'n zaakje cadeau geven opdat de dames overdag iets omhanden hebben.

Mijd de avondwinkel (hyperduur en voorzien van een klein assortiment; ik koop daar alleen sigaretten, want die hebben een vaste prijs; overigens verkopen ze hier tussen de blikjes Fanta en Lingen's Blond ook drie soorten *afrodisiacs*: Bullitt, Black Booster en Aphrodite - in Duitsland verboden wegens schadelijkheid, volgens farmacologen ook zonder korte-termijnresultaat) en de videotheek (weinig klandizie behalve van allochtone jongeren die ‘kneukfilms’ komen huren). In het wijkkrantje vertelt de politie namelijk dat je daar 's avonds kan worden beroofd. Helemaal aan de andere kant is de onvermijdelijke sportschool.

Een speciale attractie vormt de parkeerplaats bij het winkelcentrum. Deze voorziening is helaas gratis. De parkeerplaatsen bij het winkelcentrum kunnen alleen bereikt worden via een smalle doorgang in tweerichtingverkeer. Ook al omdat men nogal slordig parkeert, ontstaan hierdoor altijd opstoppingen. De rijstijl en het opvliegende karakter van veel Nieuw-Slotenaars zorgen dan voor komische en soms voor adrenalinestimulerende taferelen.

De dood, het vuil en de stad

Ik word op een nacht om vier uur wakker met een barstende koppijn, een bedorven maag en een gevoel van uiterste benauwdheid. Terwijl ik bedenk dat ik misschien zal doodgaan, herinner ik me dat ik dit twintig jaar geleden ook al een keer heb meegemaakt, waarna mossel-allergie werd vastgesteld. Sindsdien heb ik nooit meer dan vijf mosselen gegeten, maar in de *frutti di mare*-pasta die ik de avond tevoren had, moeten het er meer zijn geweest. Geforceerd braken, tussen verscheidene acties in heen en weer lopen als een junk met een overdosis en diep ademhalen. In de hoge gebouwen om mij heen brandt geen enkel licht. Er is slechts het anonieme schijnsel van straatlantaarns en liftkokerlampen.

Het is doodstil, ik hoor alleen mijn hijgende adem. De volgende ochtend zie ik voor mijn deur dat de eksters weer een vuilniszak hebben opengebroken. Het trottoir bestrooid met lege mosselschelpen.

Het is hier met de afvalverwerking werkelijk middeleeuws gesteld. De Oostenrijkse auteur Gustav Ernst laat in zijn stuk *Faust* een personage zeggen dat de westerse burgerij bestaat uit ‘vuilnissorteerders’ en dat geldt zeker voor de Nederlanders. Zo niet in Nieuw Sloten. Ging gans Nederland over op gescheiden afval, soms zelfs in zevenen verdeeld: hier moet alles nog ongedeeld in de ouderwetse vuilniszak. Er is geen container bij het huis. Papier wordt tweewekelijks in de buurt opgehaald en het

glas diende aanvankelijkbij naburige winkelcentra in Badhoevedorp of Osdorp te worden afgezonken. Onlangs is er een serie glasbakken geplaatst, gelukkig op mijn route naar het winkelcentrum. Het biedt zo'n schuldige aanblik, al die lege flessen in huis.

De buurt klaagt vooral over het zwerfvuil. Onlangs werd duidelijk waarom de overheid dat niet ophaalt. Er is de afgelopen jaren welgeteld één rapport verschenen over de stand van zaken in de stad dat niet werd achtergehouden. Of door een wat meer flexibele onderzoeker werd aangepast: de Amsterdamse overheid grossiert in het aanvragen van *second opinions*. Over dit rapport straks meer, maar zelfs hieruit bleek dat met geluid, stank en bedrijvigheid de stad slechter scoort dan het landelijk gemiddelde. Desalniettemin concludeert de stedelijke overheid dat Amsterdam een milieuvriendelijke stad is. Gelukkig laten de media zich door deze praatjes geen zand in de ogen strooien en werden wat straatvegers gevraagd wat ze van het rapport vonden: ‘Het is verschrikkelijk hier. Reinigingspolitie? Daar is maar één mannetje voor. Die is nu met vakantie. En zwerfafval mogen we niet meer opvegen. Dat moet van de deelraad een week blijven liggen, om de burgers bewust te maken.’

Het resultaat van dit bewustmakingsbeleid is ook in Nieuw Sloten te zien. De snippers die resteerden van het vuur- en knalwerk tijdens de jaarwisseling, lagen daar nog op de verjaardag van het staatshoofd. Ik

maak regelmatig een rondje met een lege zak om het vuil rond mijn huis te verzamelen en het onkruid tussen de tegels uit te trekken en voel mij dan soms een uitslover.

Loeiende klokken

Er is natuurlijk een oud Sloten. Vanuit mijn zolderkamer kan ik de twee torentjes zien. Ik heb er begin dit jaar - een prachtige zon - wat rondgewandeld. Het is een heus dorpje met twee kerken en kerkhoven daaromheen, een grote molen en erg veel lage en kleine huisjes. In één van die kerkjes moet honderd jaar geleden mijn grootvaders tante Gerritje getrouwd zijn met Jan Hendrik de Visser; de Amsterdamse tak van de familie. Ik behoor tot de Dordtse.

Er is één café, dat natuurlijk ‘Kerkzicht’ heet en het is zo te zien tegelijk een petit restaurant met van die theedoek-achtige tafelkleedjes. Zulke gelegenheden zijn net geschikt voor een broodje kroket of gehaktbal tijdens de lunch, als onderbreking van een wandeling of fietstocht. En het is net te ver wandelen voor een *nightcap* in de avonduren. Het lijkt me wel een plaats om te complotteren - iets voor PvdA-wethouders of de lokale mafia.

Andere middenstanders heb ik niet gezien. Er is een gevel met ‘Vleeschhouwerij’ erin gebeiteld, maar daarachter bevindt zich nu overduidelijk een woonkamer, gezien het onregelmatig verspreide kinderspeelgoed. Het winkelaanbod van aangrenzende gemeenten zal de plaatselijke middenstand hier de laatste decennia wel een zachte dood hebben bezorgd. Dorpelingen rijden nu eenmaal graag in de auto, zodat ze het brood van de supermarkten in Badhoeve-en Osdorp al spoedig verkozen boven dat van de plaatselijke bakker.

In de molen worden zondagmiddags weleens hoogwaardige culturele activiteiten ontplooid, waaronder een Van Ostaijen-programma. Per kaartje verlangt men fabelachtige prijzen.

Aanvankelijk hoopte ik dat ik in de omgeving aardige fietstochten kon maken. Maar dat viel tegen. Als je naar het zuidoosten wilt rijden, loop je telkens dood op de hekken van de vlieghaven, waar armoedig geklede lieden zich ophouden naast vrij oude auto's. Dat zijn *spotters*, hopend op een zeldzaam vliegtuig of een crash.

Wanneer je al niet huilend bent omgekeerd bij het grensgebied tussen Hoofddorp en Schiphol-Zuid - in een angstwekkend tempo proberen daar twee industrieparken elkaar te naderen met elkaar wedijverend in verwisselbare en protserige architectuur - kun je via een omweg naar Leiden fietsen. Dat betekent de gruwelijke bollenstreek. Kennissen adviseren de richting Zandvoort. Wat industrie en inderdaad grasland. Ik hou niet van deze landschappen. Het zijn agrarische openluchtfabrieken die op mijn zenuwen dezelfde uitwerking hebben als de olieraffinaderij in Pernis. Helaas koestert men hier in de buurt nog romantische illusies over de landbouwindustrieën. Bij zo'n bochtig riviertje een oude boerderij tussen de bomen. Dat vinden ze mooi hier en daarom noemen ze dit gebied Het Groene Hart. De weg langs de oever van zo'n watertje is al jaren het circuit van motorclubs en in zo'n oude boerderij stinkt het en is het altijd donker, herrinner ik mij. Het bedrijf van mijn grootvader in Zoetermeer was toch vooral ook de mesthoop en de gierweiland. De stank van een koeienvla waarvan je zojuist het knapperige korstje had open-getrapt. De penetrante lucht van

het kippenhok, als je een ei tussen de uitwerpselen vandaan viste. De weeïg-muffe geur van halfvergaan stro. De zurige stank van inmaakgras.

Hier fietst men echter graag langs weiland en maïsveld en knikt instemmend naar een stalen windmolen. Dat is nou natuur en met zo'n molen wordt immers aan het milieu gewerkt. In Zeeland en vooral in Friesland had je tot voor kort grote stukken waar de oude structuur nauwelijks was aangetast, een kerktoren als enige markering van een landschap dat verder wat boerderijen en dijken omvat. Armoe troef, maar wat heb ik daarmee te maken? Nu heeft elke boerderij daar een identieke toren met veevoer, een mercedes op het erf, een serie hangars waarin de varkens aan het oog worden onttrokken en wenkt vanuit de horizon een windmolenpark. In Nederland vallen Don Quichotte en de windmolens samen.

Het Groene Hart is al weer een paar stadia verder verloederd, maar desondanks blijft men het hier idealiseren, net als de plattelandsbevolking. Het leven aldaar wordt verheerlijkt als een vlucht vanuit het hectische Sodom en Gomorra van de grootstad. Als de postmoderne literatuur het stompzinnige en gewelddadige leven op het land beschrijft, meent de lezer dat

het om pessimistische overdrijving gaat, om groteske en absurde situaties. Wie het Oostenrijkse platteland kent, om maar een voorbeeld te noemen, weet dat de beschrijvingen in het oeuvre van Thomas Bernhard, Gerhard Roth en Franz Innerhofer niet grotesk zijn, maar realistisch.

Mijn grootste bezwaar tegen boeren is hun hang naar hardhandige religies die zich vooral met het dagelijks leven van anderen bemoeien. Laten ze de godsdienstige teugels wat vieren, dan ontstaat er een gewelddadigheid en barbaarsheid waarbij de zogenaamde harde metropool weldadig aandoet.

Het landschap van Nieuw Sloten is in dit opzicht uniek, maar voor hoelang? Want hier is namelijk nog geen kerk en ik hoop dat we dat zo houden. De toekomstige deelraad heeft mij als bewoner verzocht één suggestie te doen (één; dat is deelraaddemocratie). Geen kerkklokken toestaan, was de mijne, geïnspireerd door een item uit het actualiteitenprogramma NOVA over een kerk in Purmerend, waarin men na twintig jaar sparen een bronzen klok ophing, zo'n grote, een echte Eisbout uit Asten. Negentig decibels loeien daar laag door de nieuwbouw (terwijl vijftig in een hoge toren het maximum toegestane aantal is). Een kerkklok is iets voor een Alpendorpje. Gebeier door het dal. Vanuit zo'n uivormig spitsje. Vooral wanneer het sneeuwt.

Mad Max in Nieuw Sloten

Op de voorpagina van het tweede katern van de Volkskrant staat een kleurenfoto. Twee krijgers blikken onbevreesd de camera in. De hand waarmee ze hun pistolen op de lezer richten, beeft niet. Ze dragen een masker dat het gelaat verbergt: bij de linker is de hoofdkleur blauw, bij de rechter geel. Hun futuristische gevechtstenue is vooral rood. De rechter krijger heeft een iets getinte huidskleur, de linker is blank. Dat is vooral te constateren aan de hand die het kunststoffen zwaard vasthoudt. Van de ogen is door de gaatjes in het masker weinig te zien: het zouden evengoed de ogen van een baviaan, een buffel of een reuzenkangaroe kunnen zijn. Het materiaal van het zwaard doet vermoeden dat ook de pistolen van plastic zijn vervaardigd en dat het derhalve om kinderen gaat.

Midden tussen de twee krijgers rijst in de verte de woontoren van Atelier Pro op: de camera bevindt zich dus in het Kasterleepark, aan het grimmige noordwest-kwadrant.

Op de foto is alleen gras en baksteen, bomen zijn niet te ontdekken.

Mad Max in Nieuw Sloten.

Een van mijn motieven om een korte tijd in Nieuw Sloten te wonen, was de architectuur. Wat had ik graag in het Zuid van Berlage gewoond, tijdens de periode van voltooiing. Nu had ik zo'n kans, wist ik uit de berichten. Eén stedenbouwkundig concept vanuit één visie: Rudy Uyttenhaak. De diverse gebouwen ontworpen door architecten die er toe doen: Uyttenhaak zelf, Van Berkel, Soeters, Daan, Van Sambeek, Atelier Pro, Lafour & Wijk, noem maar op. Bovendien vond ik bij mijn eerste bezoek Nieuw Sloten aangenaam verschillen van de kaboutersfeer in het Amersfoortse Kattenbroek.

Ik had de Eerste Kerstdag uitgezocht voor een wandeling tot in alle uithoeken van de buurt. Achteraf niet verstandig: op de dag zelf had ik griep en vroor het vijf graden. De straffe wind deed er nog vijf bij.

Tevoren had ik al geconstateerd dat het werkelijk mooie deel net buiten de wijk zelf ligt: een blokje met straten die naar Chet Baker en aanverwante jazz-musici zijn vernoemd.

Informatie over de architectuur vanuit de gemeente is afwezig, heel anders dan in Amersfoort, waar een luxueus uitgevoerd applausboek over Kattenbroek op de markt werd gebracht. Soms staat de naam van de architect op een bord bij een nog te realiseren project; zo weten we dat Erna van Sambeek daar iets gaat bouwen. Voor de rest is het een kwestie van toeval en bij elkaar harken. Je stuit bijvoorbeeld in een boek over Ben van Berkel op een foto van de twee scheve blokken die je altijd op weg naar de tram passeert. Maar ik zou ook willen weten of het woonhuis iets verderop, dat als een steven van een witte boot naar voren schuift als je het nadert, eveneens van zijn hand is. In een andere publicatie lees je dat het winkelcentrum door Atelier Pro is ontworpen, inclusief de woontoren van zestien verdiepingen. Vooral die toren is geslaagd. Ik ben eens geschrokken van zes lelijke woontorentjes tegenover de Mauritskade die onder leiding van dit bureau zijn ontworpen door zes jonge buitenlandse architecten, een karikatuur van postmoderne versierlust. Waarschijnlijk had Gerrit

Krol hen op het oog, toen hij in *De Hagemeijertjes* snierende opmerkingen wijdde aan 'international young architects'.

Er moet hier ook iets van Gunnar Daan staan en het is een aardig spelletje om te raden welke blokken dat precies zijn. Iets anders zit er niet op.

In het zuidwestelijke deel is men helaas weer vervallen in lange, saaie woonmuren en wel bijzonder truttige woonerfjes. In sommige blokken zijn de buitendeuren net niet in de verschillende Stijl-kleuren geverfd, in andere zijn de muren met leisteenplaten bedekt die worden vastgehouden door ontsierende stalen bouten. In de krant las ik over de acht eilandjes die door vrouwelijke architecten zijn gebouwd. Op het allerlaatste moment bedacht de gemeente dat er wel erg weinig vrouwen bij de bouw van Nieuw Sloten betrokken waren.

De bewoners schijnen tevreden te zijn over de wijk. Nadat er in het Kasterleepark doelpalen waren geplaatst, klaagde men dat die nog niet op één lijn staan en de bewoners van de Ukkelhof doen een poging om hun naam veranderd te krijgen omdat hun straatje Sukkelhof of Pukkelhof wordt genoemd, maar dat zijn de enige kritische opmerkingen van stedenbouwkundige aard die hier worden gehoord. Die van de jongeren die bij het winkelcentrum rondhangen, uitgezonderd, maar dat is een universeel verschijnsel.

PR-goochelaars

Het probleem van Nieuw Sloten is niet het probleem van Nieuw Sloten, maar het probleem van Amsterdam. Het is hier in verschillende opzichten een microkosmos van Amsterdam. Ik heb het al gehad over het milieurapport. De verantwoordelijke wethouder zwaait er opgetogen mee: 'Dit document verdwijnt niet in een la, maar we gaan daarmee aan de slag!' Vijfendertig procent minder elektriciteit per woning gebruikt de Amsterdammer dan de gemiddelde Nederlander en bovendien vijftien procent minder gas. Wat een milieuvriendelijkheid. Dat zijn waterverbruik zestien procent hoger is, komt dan ook niet door spilzucht, maar omdat hij 'schoner' is dan de gemiddelde Nederlander. Eigenlijk is dat hoge watergebruik dus ook milieuvriendelijk, volgens de pr-magiërs van de gemeente.

Symbolisch voor Nieuw Sloten als Amsterdamse buurt is de forse vitrine met 'Wijkinfo' erop. Aan het begin van iedere uitvalsweg staat er een. Daarin heeft zolang als ik er woon nooit iets gehangen. Terwijl er toch tal van braderieën, bloemenmarkten, motordemonstraties, wielerronden en andere interessante activiteiten plaatsgrijpen. Overigens zou de 'info' onleesbaar zijn, want de glazen ruit is bedekt met een dikke laag grafitti. Zo staat er ook al die tijd even symbolisch op een kaal veld een bijzonder groot billboard waarop een handige schilder een serie kantoorvilla's heeft afgebeeld. Het veld ligt nog steeds braak, want in de Randstad geldt Nieuw Sloten niet als een zogenaamde toplocatie. En er staan al zoveel kantoorpanden leeg dat daarin heel gemakkelijk een miljoen asielzoekers zouden kunnen worden ondergebracht. Nederland is vol. Met lege bedrijfspanden. Om toplocaties te kunnen bieden, wijzigt de overheid gedienstig bestemmingsplannen, offert zij gedachteloos parken op, maar wat kundig onderhandelen over de belendende mogelijkheden, dat is de terugtredende overheid in Nederland teveel moeite. Wat ik nu al kan voorspellen:

er komt op deze kale vlakte tegenover het winkelcentrum geen kantoor. Maar omdat de behoefte aan woningen groot is, zal de gemeente over enige jaren het originele en lumineuze idee onthullen om op deze plek door een projectontwikkelaar een villapark te laten bouwen. Nadat jarenlang zonder resultaat maar wel fors declarerend een organisatiebureau naar gegadigden heeft gezocht.

De pr-goochelaars zorgen er wel voor dat de werkelijkheid wordt aangepast aan de schijn van de politici. Hun meest recente wapenfeit is dan ook dat Nieuw Sloten de prijs voor 'omgevingsarchitectuur' heeft gekregen.

Olifantenpaadjes

Het is zondagmiddag. Ik wil met de tram naar het centrum. In het hokje recht tegenover het gesticht slechts één wachtende passagier, een vrouw van middelbare leeftijd. Ik blijf buiten het hokje staan: de zon schijnt. Omdat ik wat bewegingen zie, kijk ik opzij. De vrouw heeft haar onderkleding naar beneden gedaan en bukt, zodat haar grote witte achterwerk naar het gesticht is gekeerd. Ik wend mijn hoofd af en schuif voorzichtig wat van het hokje weg. Zij maakt het geluid van een waterend rund of paard.

Er is een tendens dat schrijvers en columnisten met veel sentimentaliteit over de gekken in hun buurt schrijven. De mode van de junk als symbool van de antiburgerlijkheid is gelukkig voorbij. Ook jean-Paul Franssens klaagt in zijn onnavolgbare stijl over de overlast. De mode van de vergelijking van onze zwervers met de nomaden uit vroeger tijden is hardnekkiger. Sybren Polet deed dat recent in *De andere stad* en Peter Akroyd in 1985 in *Hawksmoor*. Destijds vond ik het al onzin om de dronkaards en gekken die tweeëneenhalve eeuw geleden rond vuren dansten op één lijn te stellen met de junks en daklozen in het hedendaagse Londen. In tien jaar is er bovendien veel veranderd. De overheid heeft besloten om drastisch op de geestelijke gezondheidszorg te bezuinigen en daarom een groot aantal psychiatrische patiënten op straat gezet. Dat wil zeggen, ze hebben hun een woninkje toegewezen in een buurt waar arme mensen wonen en ze mogen af en toe wat pillen komen halen in een kliniek. Sindsdien is het legioen van junks verrijkt met talrijke figuren uit het circus-Jeroen Bosch. Meer tragische dan komische. Soms kweken ze een rattenkolonie in hun sociale woning of steken die in de brand. Veel van hen plegen na een tijdje zelfmoord, of knuppelen een buurkind naar de andere wereld. Als de buren daar bezwaar tegen maken, zelfs wanneer mensen dat uit compassie met de arme gekken doen, beschuldigt de overheid hen van intolerantie. Er is hier een tweede gesticht gepland (maar daarmee wordt weinig haast gemaakt): het intramurale gesticht van Ben van Berkel. Op papier, zoals vaak bij van Berkel, een spectaculair ontwerp. Ik vrees dat het in de praktijk weer een ongenaakbaar geval zal worden, met deprimerende vreemde hoeken, als in een decor van de film *Das Kabinett des Doktor Caligari*. Vroeger sloten ze gekken op in pseudogothische kastelen, dus we zijn weer terug bij af. Gekken moeten in een mooi, rustig gebouw worden opgesloten. Anders worden ze nog meer gestigmatiseerd dan nu al gebeurt. Mensen moeten ook worden uitgenodigd om hun gekke vrienden en kennissen op te zoeken of zichzelf te laten opnemen als ze het even niet meer zien zitten. Net als Hotel de Einder voor mensen die het leven wel voldoende vinden zo.

De horror-achtitectuur moet gereserveerd worden voor gevangenissen. Het is een schande dat een gevangenis een prijs krijgt omdat hij er mooi uitziet, zoals die van Weber in Rotterdam. Nee, een kruising tussen Colditz en het kasteel van Dracula, dat elke jeugdige crimineel in spe nachtmerries bezorgt, dat is de ideale gevangenis. Laat alle hoop varen die hier binnentreedt. Nuttig is misschien ook wanneer systematisch valse geruchten worden verspreid over verkrachting en marteling en onsmakelijk dierlijk voedsel. Tegen de tijd dat de afgeschrikte jongeren doorhebben dat er binnen de gevangenis een humaan klimaat heerst, met telefoon, televisie, onbeperkt sporten, een keur van geestverruimende middelen en pizza, hebben ze waarschijnlijk verkering en dromen ze van doorzonwoninkjes met kinderen.

Er is dus een kale vlakte, inmiddels dichtbegroeid met onkruid, die wacht op het gesticht. Als het klimaat niet al te drassig is, snijden buurtbewoners hoeken van de vlakte af. Omdat ze allen dezelfde route kiezen, ontstaan er paadjes. Zoals in de flatwijken uit Accatone en Mama Roma van Pasolini. Of eigenlijk in elk glooiend landschap waar paadjes ontstaan in een ravijn tussen twee wegen. Olifantenpaadjes, worden ze wel genoemd.

Opeens stond er een kleine tent met twee vlaggen aan de punten. Er omheen hingen wat kleine mensen, die zo te zien in een woonwagenkamp wonen. De auto's en caravans zijn oud.

Ik zag geen dieren, maar omdat je zo'n zelfde morsig en naamloos circusje weleens in de Franse provincie aantreft, vermoedde ik dat er zieke paardjes waren. Misschien zelfs ondervoed en mishandeld. Ook verbeeldde ik mij gaarne een kameel met gaten in de vacht en een hevig vervellende wurgslang in permanente staat van versuffing. In ieder geval clowns wier gezicht aan oude dweilen doet denken, dronken en gemelijk, die al direct bij hun entree de kleinsten uit het publiek aan een niet meer te bedaren huilen brengen.

Of deze ingrediënten aanwezig waren, heb ik niet kunnen verifiëren, want na drie dagen was het circus opeens verdwenen.

> ‘Landschap met vliegverkeer of Mad Max in Nieuw Sloten’ is afkomstig uit de novelle *in statu nascendi Een gemankeerd Olympisch dorp*.
> *August-Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam. Hij publiceerde in verschillende literaire tijdschriften. Op het ogenblik werkt hij aan een onderzoek over de receptie van het buitenlands avant-gardisme in Nederland in de periode 1909-1920.*

Pieter de Nijs
Landschap en vrijheid
Ronddwalen in de landschapsschilderkunst

Het landschap is als duidelijk onderscheiden genre een jonge loot aan de stam van de schilderkunst. In de hiërarchie van genres gold het landschap dan ook lange tijd als inferieur. Zeker in de classicistische periode stond de historieschilderkunst het allerhoogst aangeschreven, met daarna de portretkunst. Daaronder kwam de genreschilderkunst, en het landschap en stilleven stonden het allerlaagst op de ladder.

Onder historiestukken verstond men de verbeelding van een geschiedenis, ontleend aan de bijbel of aan de klassieke mythologie. Dat verklaart ook de hoge plek in de schilderhiërarchie: de schilder die zich in het meest gewaardeerde en ook meest veeleisende genre wilde bekwamen, moest immers de verhalen uit de Oudheid en uit het Oude en Nieuwe Testament kennen en kunnen interpreteren. En dat kon alleen wanneer hij een gedegen opleiding had gehad. Niet voor niets bezochten Hollandse schilders in de zeventiende eeuw de Latijnse school en stonden ze vaak ingeschreven bij de universiteit. In overeenstemming met het renaissancistisch en humanistisch ideaal van de *uomo universalis* stonden historieschilders in de zeventiende eeuw dan ook op hetzelfde intellectueel niveau als dichters of toneelschrijvers.

Opgave van de historieschilderwas uit de verschillende bijbelverhalen of mythologische geschiedenissen diè scène af te beelden, die als essentieel en exemplarisch kon worden opgevat - een beetje alsof je uit een stripverhaal één plaatje kiest - het moment in de geschiedenis dat als dramatisch hoogtepunt kon dienen, maar dat tegelijk ook moreel het meest leerzaam en onderhoudend was. De bedoeling van een historieschilderstuk was immers de kijker een morele les voor te houden, een stichtend voorbeeld van goed (of slecht) gedrag. In de praktijk kwam het erop neer dat schilders steeds opnieuw een variant leverden op bekende thema's: het wijze en lankmoedige besluit van de vorst of bestuurder, de heroïsche zelfopoffering van de generaal, het lijdzaam gedrag van de martelaar, de zorgzame liefde van de moeder of dochter. Vandaar waarschijnlijk ook de hausse aan Salomonsbesluiten, met pijlen doorboorde Sebastiaans en smeekbedes van Sabijnse vrouwen - een eenmaal met succes gekozen voorbeeld leidt gemakkelijk tot navolging. Ook slechte voorbeelden konden uiteraard stichtend werken, maar het blijft de vraag of schilders met die verschillende varianten op ‘Bathseba in bad’ of ‘Suzanna beloerd door de ouderlingen’ niet tegemoet kwamen aan een heel ander soort kijkwens...

In de loop van de tijd is er in de schilderhiërarchie een duidelijke verschuiving opgetreden. Niemand haalt het tegenwoordig nog in zijn hoofd een schilder te prijzen vanwege zijn nieuwe, gedurfde of anderszins geslaagde interpretatie van een bijbels of mythologisch verhaal. Realisme, en later originaliteit zijn in de plaats gekomen van de geslaagde weergave van vanouds bekende motieven. Dat valt aardig te reconstrueren aan de hand van het genre van het landschap.

Het Nederlandse ‘naturalistische’ landschap is feitelijk tot ontwikkeling gekomen in de eerste helft van de zeventiende eeuw. In de zestiende eeuw waren vooral fantasielandschappen in de maniëristische traditie in trek en stond het landschap min of meer in dienst van de historieschilderkunst. Met de stads- en landschapsgezichten van Esaias van de Velde kondigde zich het landschap als een onafhankelijk en

gespecialiseerd genre aan, dat later werd beoefend door oa. Ruisdael, Van Goyen, Hobbema en Albert Cuyp. Feitelijk pendelde de Hollandse landschapsschilder in de zeventiende eeuw tussen realisme en fantasie, terwijl veel landschapselementen ook traditioneel-allegorisch geïnterpreteerd kunnen worden, als een teken voor het voorbijgaande van al het aardse. Naast het 'Nederlandse' landschap - composities met evidente kenmerken van het Nederlandse land - is er ook het 'Italiaanse' landschap, dat met zijn antieke ruïnes en pastorale setting doorborduurt op het renaissancistisch landschap en dat naar het einde van de zeventiende eeuw aan belang wint - zoals te zien is in het late werk van Albert Cuyp.

Arcadisch ideaal

Vanaf het midden van de zeventiende eeuw wint het voorbeeld van het klassieke Italië - van de Oudheid, maar ook van de Renaissance - aan belang. Die invloed was niet alleen zichtbaar in de architectuur of de schilderkunst, maar ook in de opvattingen over de natuur. De Engelse landadel keek bij de aanleg van de landschapsparken rond zijn *castles* of *mansions* - veel daarvan waren gebouwd in de classicistische villastijl à la Palladio - voor inspiratie naar het werk van schilders als Nicolas Poussin (1593-1665) en Claude le Lorrain (1600-1682). Lorrain schilderde het klassieke Italië zoals hij zich dat voorstelde: een Arcadië waarin de natuur is getemd, met mens en dier in harmonie bijeen in een idyllisch, paradijselijk landschap. Simon Schama heeft in zijn *Landschap en herinnering* - een boek waarin verschillende bestaande na tuurmythen op hun culturele bepaaldheid worden onderzocht - nog eens benadrukt hoezeer dat zeventiende en achttiende-eeuwse beeld van een lieflijk Arcadië, bevolkt door languisante nimfen en herders tijdgebonden was. In het oorspronkelijke Arcadië immers zochten mens en dier het in een geheel andere manier van samenleven. Niet voor niets copuleerde Pan, de heersende godheid, met geiten en verried hij zijn eigen dierlijke aard door zijn wollige dijen en gespleten hoeven. De kenmerkende eigenschap van de oorspronkelijke Arcadiërs was hun beestachtigheid. Pas later in de Griekse en Latijnse literatuur is dat ‘wilde’ karakter enigszins geciviliseerd door auteurs als Theocrites en Vergilius. Zo ontstond bij de Romeinen het beeld van een arcadisch ‘paradijs’ waar schilders als Lorrain en Poussin op terugvielen - een beeld dat vervolgens door de achttiende-eeuwse landschapsarchitecten in Engeland werd geïmiteerd.

Het pittoreske landschap

In de zeventiende eeuw gold de Franse tuin, volgens mathematisch concept aangelegd met kaarsrechte paden en lanen, geschoren en symmetrisch gesnoeide heggen en bomen en keurige waterpartijen, als toonaangevend. De paleistuinen van Versailles, naar het ontwerp van Le Nôtre, leveren voor deze vorm van rationele tuinaanleg het meest bekende voorbeeld.

De Engelse landschapsarchitecten gingen echter - in toenemende mate - niet meer uit van mathematische accuratesse, maar van geplande onregelmatigheid, bedachte onberekenbaarheid en geregisseerde grilligheid. In de achttiende-eeuwse landschapsparken - het woord zegt feitelijk al genoeg over het ‘natuurlijk’ karakter van een dergelijk landschap - is veel meer sprake van pittoreske (letterlijk ‘schilderachtige’) effecten: vijvers gegraven volgens keurige slingerlijnen, wandelpaden langs glooiende heuvels, bossages, klassieke tempeltjes of zuilengalerijen op geschikte uitzichtspunten. De tuinen die William Kent in de jaren dertig en veertig van de achttiende eeuw ontwierp in Chiswick, Stowe en Rousham in Oxfordshire groeiden uit tot een internationale mode, die van de Verenigde Staten tot aan Polen werd nagevolgd. Dat Kent was opgeleid als (historie-)schilder was mooi meegenomen. Anders dan in een historieschilderstuk, waarin een verhaal feitelijk gedwongen werd binnen het stramien van de eenheid van plaats, tijd en

handeling, kon de wandelaar in het ‘gecomponeerde’ landschapspark zelf voldoen aan de eisen van tijd en handeling en tevens fysiek de ervaring ondergaan van de verschillende, als evenzoveel toneelcoulissen bedachte wisselingen van scènes en uitzichten. Een landschapspark was feitelijk de driedimensionale versie van het historieschilderstuk: met behulp van beelden van goden en nymfen, grotten en tempels - sommige getooid met inscripties, citaten uit bijvoorbeeld werken van Ovidius of Vergilius - verwees de landschapsarchitect naar verhalen uit de Oudheid en deed daarmee net zo'n beroep op de kennis en de eruditie van de wandelaar als de historieschilder.

Nederlands voorbeeld

Het is heel goed mogelijk dat een deel van de inspiratie voor het afwisselende, ‘pittoreske’ landschap uit een heel andere hoek vandaan is gekomen dan uit de kunst van de italianisanten. Daarop wijst tenminste de introductie aan het eind van de zestiende eeuw van een woord als *landscape*, dat oorspronkelijk als *land-skip* werd gespeld. De nadruk ligt bij dit Nederlandse deelwoord, net als in het verwante Duitse *Landschaft*, op het affix *-schap*, op de scheppinghandeling van de kunstenaar wanneer die een geselecteerd stuk natuur op het doek brengt. De Engelse vertaler bleek dermate getroffen door de juistheid van deze term dat hij haar

rücksichtslos in Engeland invoerde. Onduidelijk is of hij daarbij voor ogen had dat de Hollanders hun eigen land, en daarmee het geschilderd landschap, voor het grootste deel zelf hadden gecreëerd.

In ieder geval lijken met name de landschappen van Hobbema, Van Ostade en Jacob van Ruisdael voor het pittoreske genre een inspiratiebron te zijn geweest.

Illustarties bij ‘The landscape’ van R. Payne. Een saai park...

... en de verbeterde versie.

Het fraaie, maar ‘saaie’ park zou zeker opleven van een schilderachtige molen, een boerenhut, een bosje, bruggetje of waterval, zoals die in het werk van genoemde schilders voorkwamen. Feitelijk ruilde men daarmee de ene idylle voor de andere. Want de Hollandse schilders schilderden, net als hun Italiaanse en Franse collega's, over het algemeen niet een bestaand landschap, maar een dat in het atelier was gecomponeerd of samengesteld uit overgeleverde beeldmotieven. Ook gaat het in de Hollandse landschapskunst bijna nooit om ‘woeste’, dat wil zeggen onbewoonde, wilde natuur; het is steevast gecreëerde natuur, waarin de ingrepen en invloed van de bewoners zichtbaar zijn.

Landschapsportretten

Het arcadisch ideaal dat ten grondslag lag aan deze bedachte natuur kwam goed overeen met het enigszins zelfingenomen beeld dat de Engelse landadel rond 1740 graag van zichzelf zag. Die zelfingenomenheid uit zich bijvoorbeeld in de ‘landschapsportretten’ - een soort ‘compromis’ tussen het genre van het portret en dat van het landschap - als die van Thomas Gainsborough (bijvoorbeeld diens *Mr and mrs Andrews* van 1750). ‘Verlichte’ landeigenaren, zoals die in het werk van genoemde schilders voorkwam lieten zich graag portretteren tegen de achtergrond van hun landgoed, inclusief kasteel of landhuis. Een dergelijk landschapsportret drukte immers niet alleen iets uit over de landeigenaar en diens rijkdom, maar ook over diens opvattingen en over de manier waarop hij zijn landgoed bestierde. Het is niet voor niets dat de omslag in de opinie van Elizabeth Bennett, de heldin uit Jane Austens *Pride and Prejudice*, ten opzichte van haar latere geliefde Darcy plaats vindt op het moment dat zij voor het eerst diens landgoed Pemberley in het oog krijgt: het huis met de klassieke gevel, de grote vijver en - niet te vergeten - de weelderige bosaanplant, dat alles weerspiegelde het morele karakter van de eigenaar. En hoe valt er na de ontmoeting met dit verzorgde landschapspark door Elizabeth nog te twijfelen over de aard van dat karakter?

Thomas Gainsborough, ‘Mr and Mrs Andrews’ (1750)

In zekere zin speelde hier de opvatting mee over *the picturesque*. De esthetiek van het pittoreske - gepropageerd door onder meer de *reverend* William Gilpin - schreef voor hoe een ‘schilderachtig’ beeld tot stand kwam. In de praktijk - of het nu de schilderkunst of de landschapsarchitectuur betrof - kwam dat erop neer dat je het landschap zo stoffeerde dat het het oog aangenaam plezierde: slingerend weggetje, vijvertje met een waterval, bosje hier, struikje daar. En liefst met veel ‘boompjes’ erbij. Gilpin koppelde de pittoreske esthetiek namelijk direct aan een romantisch idee over hoe Engeland er feitelijk uit hoorde te zien. Hij zag het Engelse bos niet alleen als een oord van arcadische rust, maar ook van oeroude vrijheden, een plek waar tradities en conventies van rang en stand niet geldig waren; het beeld, zeg maar, dat is overgeleverd in de verhalen rond Robin Hood en de mannen van Sherwood Forest.

Feitelijk betekende dat een terugverlangen naar een tijd die nooit had bestaan, zelfs afgezien van het waanidee dat de bosbewoner altijd in afzondering in een soort idyllisch Arcadië had geleefd (want wat is er idyllisch aan het leven van, bijvoorbeeld, een kolenbrander?). Van een werkelijk oerbos was immers al sinds de tijd van de Angelsaksische koningen geen sprake meer: toen toonde Engeland zich al in zijn vertrouwde aanzien van golvend cultuur- en weideland. En wat er nog van een ‘oerbos’ over was, werd in de periode waarin Engeland zich tot wereldrijk ontwikkelde, dus aan het eind van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw gebruikt voor scheepsbouw en industrie. Vorst en adel zetten in die tijd uit winzucht en geldgebrek rigoreus de bijl in de boom.

Simon Schama heeft er op gewezen dat de toekomst van Engeland als natie rond het midden van de achttiende eeuw direct was gekoppeld aan de nationale Engelse boom bij uitstek: de eik. ‘Er werden herhaaldelijk analogieën getrokken tussen het karakter van het hout en het karakter van de natie. Het “hart” van de eik, de kern van de boom, was het hardste en zwaarste hout dat het best bestand was tegen de ergste natuurlijke ziekten: houtzwam binnenin, paalworm van buiten,’ zegt Schama. Eikenhout leek onmisbaar voor de scheepsbouw; andere houtsoorten en ook buitenlands hout waren nu eenmaal minder geschikt. Het idee vatte post dat alleen de Engelse eik werkelijk ongevoelig was voor rot en zwam en, mits hij de tijd kreeg om te groeien, superieur was dan ander, bijvoorbeeld Canadees of Amerikaans naaldhout. Dat leek te worden bevestigd toen men aan het einde van de achttiende eeuw vanwege het toenemend gebrek aan inheems eikenhout overging tot gebruik van (vooral snelgroeiend) uitheems hout - dat vaak niet genoeg tijd had gekregen

om te liggen en goed te drogen - met alle gevolgen van dien. Schama verhaalt met smaak hoe, toen de Royal George, een schip van zo'n honderd kanonnen, voor onderhoud in de haven van Portsmouth werd ‘gehield’, de komplete bodem eruit viel. Ook de huid, kiel en spanten van andere schepen, gemaakt van Amerikaans of Canadees hout werden aangetast door schimmels, rot of wormen. Het bewijs dat Engeland haar ‘eigen’ eikenhout hard nodig had was daarmee afdoende geleverd. Vandaar dat ieder rechtgeaard Engels patriot zich uitsloofde of uitsprak voor herbeplanting van landgoederen met eikenbomen. De eiken op de ‘landschapsportretten’ van Gainsborough stonden dan ook niet slechts voor het karakter, maar ook voor het patriottisme van de landeigenaar.

Ha-ha

Ondertussen is er in dit soort ‘verbeterde landschappen’ iemand opvallend afwezig. Ik doel daarmee uiteraard niet op de tuinman, maar op de boer, de land-loner of de pachter; zij die het feitelijke werk deden en daarmee zorgdroegen voor de rijkdom van de Engelse landadel. Ondanks duidelijke tekenen van boerenarbeid - het koren op het veld, de koeien in de wei - is er in de landschapsportretten van Gainsborough in geen velden of wegen een boer of landsman te zien. Blijkbaar rustte er in het genre van het pittoreske een soort van verbod op het tonen van het werkelijke landleven, van arbeid of industrie. Die scheiding tussen werkelijk en schijn-landleven wordt aardig gesymboliseerd door de *ha-ha*, de illusie die haar naam ontleent aan de verrassing van de wandelaar die lang in de waan blijft dat tuin en landschapspark direct in elkaar overlopen, maar dan plotseling stuit op de met steen beklede greppel die voorkomt dat dieren het kostelijke gazon aanvreten.

Waarschijnlijk had het ontbreken van het werkelijk landleven in het pittoreske landschap zowel te maken met de filosofische en psychologische doeleinden van het genre als met een verschuiving in waardering voor de natuur - een verschuiving die direct gekoppeld kan worden aan de herwaardering van de landschapsschilderkunst ten opzichte van de historieschilderkunst. Toeschouwers bleken niet slechts meer door het optreden van klassieke helden, maar ook door het bekijken van een landschap emotioneel ‘bewogen’ te kunnen raken. Steeds vaker trokken naast dichters ook schilders erop uit, schets- en dagboek in de hand, op zoek naar rust en inspiratie in de ongerepte natuur. Aquarelleren in de open lucht was niet slechts iets voor goed opgevoede jongedames of - heren, dilettanten dus, maar ook voor serieuze kunstenaars. Men ontdekte met andere woorden het landschap als een middel voor psychologische en geestelijke reflectie en vervoering - mits het niet al te zeer herinnerde aan het zweet van de landarbeiders, zou ik eraan willen toevoegen.

Gruwen en griezelen

Het idee dat het landschap een bron kon zijn voor contemplatie, maar ook voor verstrooiing of een sterkere aandoening, leidde uiteindelijk tot de aanleg van steeds grilliger tuinen en parken, met daarin attracties die nog maar weinig weg hadden van de pittoreske boerenhutten en rustgevende klassieke tempeltjes die hierboven werden beschreven.

Wie bekend is met het literaire genre van de *gothic novel* herkent zonder twijfel de drang naar effect en emotionele aandoening die de grootste drijfveer was achter de bouw van de zogenaamde *follies*: namaakruïnes van kastelen of abdijen, nep-pagodes, imitatiemoskeeën. Niets lijkt zo paradoxaal als een ontworpen ruïne, maar voor de achttiende-eeuwer gold juist zo'n ruïne (of een grot, een kloof, een waterval) als een geslaagd middel tot het opwekken van griezel en gruwel.[1.] Het doel van de *folly* of *folie* was precies datgene wat de schrijver van de *gothic novel* voor ogen stond: verrassing, emotionele aandoening en ontzetting over datgene wat het begrip van het individu te boven ging. Dat moest uiteindelijk degene die deze ervaringen onderging inzicht verlenen in zijn feitelijke nietigheid en hem zodoende

tot stichting dienen. Veel van dit soort landschappen groeiden uit tot een soort voorlopers van de hedendaagse pret- of themaparken, met attracties als mechanische vulkanen (inclusief 'stromende' lava: water dat over van onderen verlichte rode glazen panelen stroomde), Venustempels (versierd met beelden van nymfen en saters en met een ingang in de vorm van een vagina), ondergrondse helleholen (kompleet met een 'rivier de Styx') enzovoort. Niet voor niets gebruikte men voor dit soort landschappen de verzamelnaam *fabrique* - een woord dat tegelijk duidelijk het kunstmatige van het landschap aangeeft: tenslotte moesten voor dit soort parken hele heuvels worden afgegraven of opgeworpen, rivieren omgeleid of afgetapt en bergen mest aangevoerd.

Het sublieme

Dergelijke parken vormden met hun grillige en soms gruwelijke attracties de tegenhanger van de pittoreske landschapstuinen. Ze ontlenen hun aantrekkingskracht aan datgene wat door onder andere Edmund Burke *het sublieme* werd genoemd: een gemoedsaandoening die een gevoel van schoonheid of verhevenheid ontleent aan datgene wat zich aan de controle van de rede onttrekt vanwege zijn excessieve vorm, grootte of lelijkheid en vanwege de gevoelens van hui-

vering die dat opriep. Zo'n ervaring moeten de bezoekers aan parken als Hawkstone in Shropshire hebben ondergaan, waar ze via een smal Alpenbruggetje over een steile pas werden geleid, of door een donkere, onderaardse gang waarin ze plots werden toegesproken door een barse kluizenaar, of langs een richel op een klifwand, met naast zich een honderd meter diepe afgrond, en met een grote massa raven in de struiken daar vlak boven.

In de esthetiek van het sublieme openbaart zich een kenmerk van de romantiek in de merkwaardige paradox van de ‘aangename angst’. Waar de achttiende eeuw feitelijk staat voor de eeuw van de verlichting, daar propageert Burke het tegendeel, namelijk dat de ervaring van schoonheid en van het verhevene te vinden is in de schaduw, in de duisternis. Dat correspondeert dan ook met een volstrekt àndere visie op de natuur, met name op de ongecultiveerde natuur van de zeekust of van het berglandschap. Reizigers meden als het even kon al te woeste gebieden: bergen werden geassocieerd met chaos en onheil, de zee was een oord van onpeilbare mysteries. Het ontembare element dat de zee kenmerkte en het ruige, ongeordende voorkomen van het berglandschap golden als een aanduiding voor de onvoltooidheid van de schepping, als een gevolg van de zondvloed die God als straf voor de menselijke zonden had ontketend. Volgens sommigen waren zee en bergen niet een oorspronkelijk onderdeel van de Schepping; God had immers de aarde in regelmaat geschapen.

In de loop van de achttiende eeuw echter ontdekte men in die ongeordende natuur een archaïsche grandeur en ging men - in bergen, langs de kust - bewust op zoek naar een pseudo-religieus gevoel, uit hunkering naar het ontzagwekkende, naar de ontroering die opwelt in het aangezicht van oneindige verten. Rond 1770 begint dan ook het ‘wetenschappelijk’ beklimmen van bergtoppen (zoals de Mont Blanc) en rond 1830 is het bergbeklimmen al uitgegroeid tot een volwaardige toeristische attractie. Zeebaden worden op hun beurt voorgeschreven als therapie tegen nerveuze aandoeningen en als middel tot het opwekken van nieuwe energie.

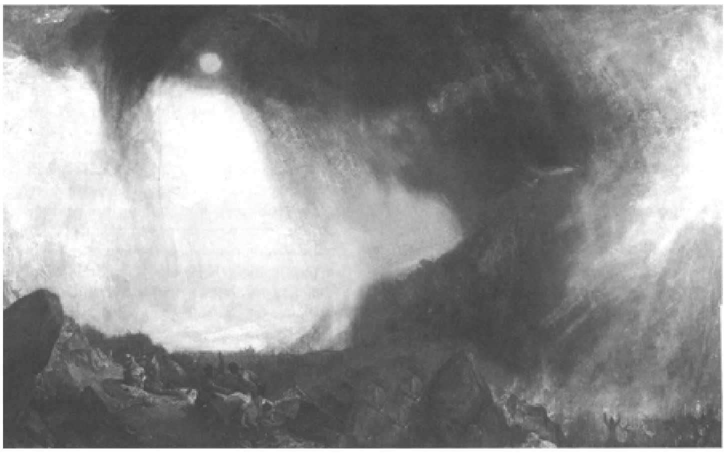
Het romantisch landschap

De belangrijkste vertegenwoordigers van de landschapskunst in Engeland waren John Constable (1776-1837) en William Turner (1775-1851). Dat zijn dan ook tegelijk - naast Gainsborough - de schilders geweest die zich in hun werk vooral lieten inspireren door voorbeelden van de Hollandse ‘realistische’ landschapsschilders.

Constable bewonderde bijvoorbeeld het werk van Ruisdael (niet voor niets noemde hij zijn huis in Londen ‘Ruisdael House’). In zijn werk komt het artificiële van het pittoreske genre duidelijk tot uiting. Constable was de zoon van een molenaar; gepredisponeerd dus, zullen we maar zeggen, om naar de natuur, of in ieder geval naar het weer en de lucht te kijken. Hoewel hij er niets voor voelde zijn vader op te volgen kwam hij nooit werkelijk los van het land in Suffolk, waar hij was opgegroeid: keer op keer schilderde hij de landerijen rondom de bezittingen van zijn vader. En hoewel ook die schilderijen alle van menselijke activiteit getuigen, met velden die er keurig bewerkt bijliggen, is er wederom van de bewerkers geen spoor, op een enkele verdwaalde wagenvoerder of hooier na. Pas in zijn later werk vanaf 1830

komt Constable wat los van de aangename droom waarin het pittoreske genre het landschap gevangen hield en schilderde hij in plaats van aangeharkte agrarische landerijen ruïnes in stormweer, met sterke licht-donker accenten. Volgens sommige commentatoren reflecteerde Constable met deze ruïnes op het roemrijke, Engelse verleden dat scherp contrasteerde met de desastreuze situatie van het Engeland van zijn tijd.

Ook Turner keek voor voorbeelden naar schilders van het ‘realistische’ Hollandse landschap. Net als veel Engelsen voor hem deed hij op zijn tour door Europa ook Nederland aan, waar hij veel schetsen maakte, die later de basis werden voor verschillende schilderijen. Dat hij voor de weergave van het vluchtige effect - bijvoorbeeld voor de weergave van wolken - inspiratie zocht bij Hollandse landschapsschilders is te begrijpen. Het zal zeker geen toeval zijn geweest dat Turner in een van zijn schilderijen verwijst naar Jan van Goyen, fameus vanwege zijn wolkenluchten. Maar Turner was geen landschapsschilder in de enge zin van het woord: zijn ambitie lag in de koppeling van een traditioneel genre als de historieschilderkunst met het genre van het landschap. Een voorbeeld kan deze bewering verduidelijken. In 1812 presenteerde Turner een gigantisch doek met als titel:



J.M.W. Turner, 'Sneeuwstorm: Hannibal trekt met zijn troepen de Alpen over' (1812)

Sneeuwstorm: Hannibal trekt met zijn troepen de Alpen over. Turner zal zonder twijfel de tocht van een andere, Franse generaal, die in een meer recent verleden de Alpen overtrok, in gedachten hebben gehad. In ieder geval is er in dit schilderij werkelijk sprake van een samenspel tussen verwoestende natuurkrachten en de gevolgen van militaire usurpatie: een omineuze zon staat vaal aan een door mist en stormwolken verduisterde hemel en beschijnt een onherbergzaam berglandschap met diepe kloven en scherpe bergpieken. Het zinloos geweld waar het Punische leger zich, op de voorgrond, aan overgeeft valt bijna weg tegen de ontketende oerkrachten van de elementen. Een werkelijk heroïsch landschap - met de natuur in de hoofdrol - want de historische held, Hannibal, valt, ver weg aan de horizon, zelfs op zijn olifant nauwelijks te onderscheiden.

Turners ambities zijn goed te onderscheiden aan de hand van zijn *Rain, Steam and Speed - the Great Western Railway* uit 1844. Turner koos als onderwerp een van die landschapsbedervende 'signs of progress' als de stoomtrein, in een tijd waarin de meeste landschapsschilders dit soort onderwerpen uit de weg gingen of wegmoffelden in hun streven het landschap een kalm en rustiek voorkomen te geven. Of hij hier echter een treurzang aanheft over het teloor gaan van een aloude traditionele vervoersweg - de Thames, nationaal symbool bij uitstek - of een visionair beeld schetst van de toekomst, dat blijft onduidelijk.

Het nationale landschap

Dat het landschap als genre een voertuig kon zijn voor andere dan 'aandoenlijke' gevoelens blijkt niet alleen uit het werk van genoemde Engelse schilders. In het werk van Duitse schilders als Philipp Otto Runge (1777-1810) en Caspar David Friedrich (1774-1840) krijgt het landschap een symbolische lading, waardoor het ver uitstijgt boven een eenvoudige natuurweergave.

Schama heeft er op gewezen dat er niet alleen in Engeland, maar ook in Duitsland sprake was van een 'eikencultuur'. Ook in Duitsland gold de eik als het symbool van het nationale 'oer'-woud en daarmee

van de vroegere Germaanse eenheid. De mythe van de oernatuur van de Germanen als een raszuiver volk, dat zich in de oerbossen als jagers ophield begon bij Tacitus, maar werd in de Duitse romantiek opnieuw leven ingeblazen. Uit (onder andere) Tacitus' *Annalen* stamt het verhaal van de befaamde 'slag in het Teutoburgerwoud' (9 voor Christus), waarin een geromaniseerde Germaan, Arminius, die zich weer tot de Germanen had gekeerd (en dus opnieuw zijn oude naam Hermann ging gebruiken) de verschillende Germaanse stammen aanvoert in een veldslag tegen de Romeinen. Het woord 'veldslag' is hier uiteraard feitelijk onjuist: de tactiek van Hermann was tenslotte de Romeinen, onder aanvoering van hun tribuun Varus, het dichte bos in te lokken, waar ze met hun zware wapenrusting en veldslagtechniek niet uit de voeten konden tegen de overal opduikende Germanen.

Maar ook in Duitsland was van dat fameuze oer-eikenbos niet veel meer over. De meeste eiken waren verkocht naar de Nederlanden en naar Engeland ten behoeve van de scheepsbouw en waren vervangen door naaldhout. Ook van een nationale eenheid was geen sprake. Die nationale eenheid en het verzet tegen een gemeenschappelijke vijand (in dit geval niet meer het klassieke Italië, maar het rationalistische Frankrijk van Napoleon) speelt als motief in het werk van romantische schrijvers en schilders een belangrijke rol. Zo schreef onder meer Von Kleist een *Hermannsslacht*. Ook veel van Friedrichs schilderijen getuigen van een patriottische overtuiging. In *Chasseur im Walde* bijvoorbeeld wordt een Frans soldaat geconfronteerd met een dicht naaldbos - het symbool voor het herrezen Duitsland - terwijl hem door een raaf zijn dood wordt voorgehouden. Daarnaast keren in het werk van Friedrich ook de eik en de gotische kerk terug als symbolen van een glorieus nationaal verleden, dit maal in een 'subliem' decor, waarin de mens in al zijn eenzaamheid wordt geconfronteerd met dood en eeuwigheid.

Een panoramische blik

Friedrichs schilderijen zijn vaak afschrikwekkend in hun verlatenheid. De schilder plaatst zijn personages steevast, in contemplatieve houding verzonken, in een desolaat landschap - een contemplatie die lijkt opgewekt door de grootsheid van de natuur die zich voor hen uitstrekt en die hen tot nietige wezens reduceert, nietig in het aanzien van die hoge hemels, enorme watervlakten, ruige berglandschappen en dichte bossen. De landschappen van Friedrich roepen ondanks hun weidse vergezichten toch bijna claustrofobische gevoelens op, omdat de personages steevast met hun rug naar de kijker zijn vastgepind op een smalle strook land of zand en van de verte zijn gescheiden door een onafzienbare watervlakte of een diepe bergkloof. Wat dat betreft lijken ze wel wat op de schetsen van John Robert Cozens, de zoon van de grondlegger van de 'vlekkenmethode'. Alexander Cozens ontwikkelde zijn vlekkentechniek rond 1785; die kwam erop neer dat hij zich voor zijn composities liet inspireren door een serie toevallig op papier ontstane inktvlekken. Zoon Cozens maakte op zijn reizen door Europa een grote hoeveelheid schetsen, waarin hij niet slechts registreerde wat hij zag, maar het landschap 'bezielde' met een schijnbaar eigen leven. In Cozens *Tussen Chamonix en Martigny* (1778) bijvoorbeeld is van de traditionelewetten van het perspectief (een van de grondslagen van het pittoreske landschap) weinig meer

over: de horizon gaat schuil achter loodrecht oprijzende rotswanden en ook het middenplan is verdwenen. De blik van de kijker verliest zich in spelonkachtige diepe afgronden en hij raakt gedesoriënteerd omtrent diepte en ruimte. Het is heel goed mogelijk dat Turner in zijn Hannibal trekt over de Alpen met het idee dat de bergen arbiters zijn die menselijke hoogmoed straffen, terugvalt op dit werk van Cozens.

Stephan Oetterman heeft in zijn boek over de geschiedenis van de panorama-schilderingen de manier waarop Friedrich zijn beschouwers afbeeldt vergeleken met de wijze waarop het panorama zich aan de kijker presenteert. Friedrich zou met zijn werk een democratische tendens en een streven naar vrijheid vertegenwoordigen en zich na de overheersing van Napoleon met dit soort schilderijen hebben uitgesproken tegen de Restauratie, waarin het Duitse land opnieuw in bezit werd genomen door enkele vorsten en grootgrondbezitters.

In het panorama ontvouwt zich voor de bezoeker 360° in het rond een schilderij dat hij door zijn blik te laten rondgaan in één keer visueel in bezit kan nemen. Het platform waarop hij staat en het geïmiteerde

landschap (het zgn. *faux terrain*) dat zich tussen hem en het doek uitstrekt, houden hem daarentegen vèr weg van het doek zelf. Volgens Oetterman stond Friedrich in zijn werk iets vergelijkbaars voor ogen: Friedrichs personages kunnen het landschap dat zich voor hun voeten ontrolt wel met hun blik omvatten, maar ze kunnen het nooit werkelijk benaderen of in bezit nemen.

John Robert Cozens, 'Tussen Chamonix en Martigny' (1778)

Of dat klopt, staat te bezien. Wel is zeker dat de populariteit van de panoramaschildering gelijk opgaat met de groei van het toerisme aan het einde van de achttiende eeuw en met de mode van het panoramisch uitkijkpunt: overal en steeds vaker zoeken reizigers op hun Grand Tour door Europa hoge uitzichtspunten op, kerktorens of bergtoppen met een onbelemmerd zicht op de omgeving. Thuisblijvers 'reizen' door een bezoek aan een panorama af te leggen, waar ze door de schilder een illusionistisch-werkelijk zicht op, zeg maar, de baai van Napels of Kanton, de oevers van de Thames in Londen of het landschap rondom Salzburg of Thun voorgeschoteld krijgen. Panorama's lijken in die zin schilderijen zonder grenzen - ook al laten ze in werkelijkheid de toeschouwer weinig ruimte tot fantasie.

Panorama's waren in feite de eerste massamedia. Niet alleen was er voor de produktie van een panoramaschilderij een heel team van medewerkers nodig, dat op de aanwijzingen van de schilder - die in het midden van de rotonde als enige ver genoeg weg zat van het doek om nog een overzicht te houden op het schilderij - het doek beschilderde, ook was, vanwege de hoge produktiekosten van een dergelijk gigantisch doek, een groot publiek nodig. In tegenstelling tot 'normale' schilderijen die zich het best individueel lieten bekijken waren panorama's geschikt voor een veel groter aantal toeschouwers. Maar om uit de kosten te ko-

men, moest de exploitant van een panorama-schilderij datwel in verschillende steden in Europa vertonen.

Landschapsschilderkunst in Nederland

Het is aardig om al deze ontwikkelingen in de landschapsschilderkunst in het buitenland af te zetten tegen de situatie in Nederland. Ik zal het in het vervolg van dit stuk niet meer hebben over eikenhout (hoewel dat in de schilderkunst in het algemeen wel een opvallende rol heeft gespeeld: tenslotte werd er over het algemeen tot aan het laatste kwart van de zestiende eeuw voornamelijk geschilderd op panelen... van eikenhout). Net als in Engeland en Duitsland sneuvelde dat eikenhout immers al vroeg ten behoeve van de Vaderlandse scheeps- en huizenbouw (later was de Republiek der Nederlanden rijk genoeg om Baltisch hout te kopen - zelfs te monopoliseren door de produktie van Baltisch hout jaren van tevoren op te kopen). Bomen waren - zoals Auke van der Woud in zijn boek over Nederland in de periode na Napoleon aangeeft - begerenswaardig materiaal: dikke stammen en takken waren bouwmateriaal, dunne takken leverden brandstof, blad leverde compost, schors was soms - in barre tijden - veevoer. ‘Het ligt daarom voor de hand dat bomen in het openbare gebied, in [...] niemandsland, geen lang leven beschoren was en dat er in het particuliere domein geen boom overbodig was of hij werd geveld’ (aldus Van der Woud). En er is maar weinig reden om aan te nemen dat de situatie in Nederland in de achttiende en zeventiende eeuw hier volstrekt van afweek. Wie het werk van Nederlandse landschapsschilders bekijkt, zal constateren dat er in het Nederland van de zeventiende eeuw inderdaad, wanneer je dat vergelijkt met tegenwoordig, veel minder bomen en bossen te vinden waren. En ook in Nederland gold de eik als een symbool. Het lijkt me geen toeval dat - om maar een voorbeeld te noemen - Van Goyen in meer dan één van zijn landschapsschilderijen de eik een dominante plaats toebedeelt[2], zoals het me ook geen toeval lijkt dat het landschap bij diezelfde schilder inderdaad zo leeg is als Van der Woud het, via de titel van zijn boek, karakteriseert. Het Nederlandse landschap werd pas in de loop van de negentiende eeuw langzamerhand met meer - en àndere - bomen gestoffeerd.[3] Volgens een waarnemer vertoonde Drenthe in 1850 in vergelijking met een eeuw daarvoor een definitief veranderde aanblik: in 1750 werd er slechts eikehout geplant, en dan ook nog alleen rond woningen en de essen. ‘Slechts op de groote goederen vond men regelmatige lanen en bosschen met eiken [...]. Dennenbosschen, Canadaasche populieren en Berken waren nog onbekend.’ Veel land in Nederland stond dan ook - zeker al sinds de zeventiende eeuw - bekend als onland: ‘het staat wel vast dat de Nederlandse bodem rond 1800 voor ongeveer een derde deel uit woeste grond bestond.’ (zegt van der Woud). Dat betrof dan de Drenthse heidevelden en hoge venen, met hun uitlopers naar Zuidoost-Friesland en Zuidoost-Groningen (Drenthe zelf was voor 70% woest), de woeste gronden van Salland en Twente die zich voortzetten in de Achterhoek, de Graafschap en de Veluwe, het land van Breda en de Peel - een moeras van circa honderd vierkante kilometer.

In de Nederlandse landschappen uit de romantiek is van deze woeste landen maar weinig te zien: de meeste Nederlandse landschapsschilders keken voor voorbeelden

om naar het glorierijke verleden van de zeventiende eeuw. En het duurt nog even voor de idyllisch-pittoreske landschappen van schilders als Schelfhout en Koekoek wijken voor werk met een minder hoog Anton Pieck-gehalte, zoals de zeegezichten van schilders als Mesdag. Maar dan zitten we al midden in de eeuw die datgene realiseert waar vanaf het einde van het Napoleontische tijdperk over werd gepraat: het in cultuur brengen van de woeste gronden. Wanneer Mesdag zijn beroemde panorama van Scheveningen schildert, is de kust al een aantrekkelijk (kuur)oord; ook al toont Mesdags panorama het vissersdorp Schevingen nog als een duidelijk besloten gemeenschap, aan de andere kant is de ontwikkeling van de badplaats Schevingen al in volle gang.

Promenade massale

Wie tegenwoordig door de duinen wandelt, volgt uiteraard keurig de gebaande schelpenpaden, die zijn aangelegd volgens een duidelijk concept. Niet het concept van het pittoreske landschap, met zijn afwisselende uitkijkpunten, of dat van het sublieme landschap, dat een huivering van genoegen oproept, maar dat wat voor het eerst door een amateur in Frankrijk

is beproefd. Claude François Denecourt, bijgenaamd Le Sylvain, ofwel: de ‘man die het bospad uitvond’, zette rond 1835 paden uit in de bossen van Fontainebleau en bracht richtingaanwijzingen aan; daarnaast schreef hij een wandelgids en maakte een kaart met verschillende routes, alles met de vooropgezette bedoeling de liefhebbers van een *promenade solitaire* langs alle variaties van een dicht bos te voeren. Theodore Rousseau, de landschapsschilder die in 1846 in de bossen kwam wonen, schilderde verschillende van Denecourts bezienswaardigheden. Dennecourts bosexploitatie groeide uit tot een hele onderneming, met een café en een kiosk bij het station langs de spoorlijn van Lyon naar Parijs, waar Denecourt zelf zijn gidsjes aan de man bracht. Tegen 1860 trok het bos zo'n honderdduizend toeristen per jaar, alles zeer tegen de zin van de boswachters. Tenslotte had Denecourt een heel bos, dat feitelijk verboden terrein was, omgetoverd in een pretpark. Denecourt zag dat anders; hij beschouwde zijn werk als een *mission civilatrice*. Feitelijk bood hij met zijn werk precies dat waar het grote publiek op uit was: berekende inspanning en beschermd natuurgenot als geneesmiddel voor stedelijke stress.

Het is dit ‘democratisch-therapeutisch’ concept dat school heeft gemaakt bij natuurbeheerders - een concept dat feitelijk al ten grondslag lag aan het panorama: voor iedereen en ter lering en vermaak. Met dat verschil dat - in de duinen, in het bos - de grenzen van het panorama éven zijn verlegd, zodat je er nu werkelijk in kunt rondwandelen. Verdwalen kun je er in ieder geval zeker niet, daarvoor zorgen de afzettingen en de richtingaanwijzers en de bordjes met Verboden Toegang. Want het landschap - het werkelijke landschap - is immers iets waar we met z'n allen zuinig op moeten zijn... .

Literatuur

Alain Corbin, *Het verlangen naar de kust*. Nijmegen 1988.

Stephen F. Eisenman, *Nineteenth century art*. A critical history. Londen 1994.

Kunstschrift nrs. 1980-5, 1982-5, 1988-4.

Stephan Oettermann, *Das panorama. Die geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main, 1980

Simon Schama, *Landschap en herinnering*. Amsterdam/Antwerpen 1995.

Wiliam Vaughan, *Romantic Art*. Londen 1978.

Christiaan Vogelaar *e.a. Jan van Goyen*. Tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden en Waanders Uitgevers, Zwolle, 1996.

Auke van der Woud, *Het lege land. De ruimtelijke ordening van Nederland* 1798-1848. Amsterdam 1987.

Pieter de Nijs (1953) studeerde Nederlands en kunstgeschiedenis in Amsterdam. Hij is werkzaam als redacteur en free-lance publicist.

Eindnoten:

1. Veel *follies* werden gebouwd in een neo-gothische stijl. Die beantwoordde namelijk, veel meer dan de classicistische stijl zoals die werd toegepast in de *mansions*, tempels en zuilengalerijen, aan een idee van Engelse authenticiteit. Met de villastijl à la Palladio - het symbool van de *ancient virtue* - vermomde de Engelse landadel zich als edele Romeinen; de gothische stijl echter werd veeleer gezien als typisch Engels en ontwikkelde zich in de loop van de negentiende eeuw als het symbool voor de *modern virtue* tot een werkelijke nationaal-Engelse stijl.
2. Ik citeer uit de catalogus, verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling van Van Goyen in Museum De Lakenhal in Leiden: 'Leent een eik met zijn grillig tegen de lucht afgetekende kale takken zich uitstekend als repoussoir, een diepere associatie valt niet uit te sluiten. Het betreft doorgaans een stervende eik die als een verhuld memento mori opgevat kan worden.'
3. Van der Woud stelt dat de bebossing pas na 1850 werkelijk ter hand werd genomen. Het bosareaal bedroeg in Nederland slechts 5,2% van de oppervlakte (ter vergelijking: in 1900 was dat al 15%). Gebieden die nu bebost zijn, zoals de voormalige zand- en heidegronden van Friesland, Drenthe, Overijssel en Gelderland, waren in de eerste helft van de negentiende eeuw volkomen kaal. Vaak ging de natuurlijke uitzaaiing van bomen op de woeste gronden teloor doordat er schapen graasden.

Petran Kockelkoren
De esthetische wending in het natuurdebat

I: De natuur van de dierentuin-directeuren

Natura Artis Magistra. In 1838 werd de hoofdstedelijke dierentuin gesticht onder dit motto dat, tot stichting van de bevolking, ook meteen de pui sierde. Helaas bleef de precieze bron van deze vermanende spreuk onbekend - tot op heden om precies te zijn want onlangs werd hij opgedolven in een Neolatijnse fabelbundel uit 1579, getiteld *Mythologica Ethica*[1].

Gezien de context blijkt de tekst totaal anders gelezen te moeten worden dan tot dusver werd aangenomen. Men dacht altijd dat de uitspraak in vertaling moest luiden ‘De natuur is de meesteres van de kunst’ of - in actueel plat Nederlands: ‘de kunst (of de techniek) aapt de natuur na’. Thans wordt duidelijk dat de schrijver met het latere Artis-devies precies het omgekeerde bedoelde. Men kan deze leerregel namelijk vinden boven een fabeldicht dat werd geïllustreerd met een koperets en het plaatje vertelt een ander verhaal met een minder vrome wending dan ons steeds werd voorgehouden. De fabel heet: De dresseur, de aap en de meerkat. Het begeleidende beeld toont twee als mensen verklede apen, die kunstjes doen op het pijpen van een doedelzakspeler. Een van de apen legt echter het vernis van beschaving af en stort zich op de schaal met noten op de schoot van een vrouw in het publiek, die het dan ook uitkrijt van schrik. De natuur breekt door de dunne korst van cultuur heen, lust is sterker dan lering. De correcte vertaling van de spreuk moet dan ook luiden: de natuur blijft de kunst de baas. De moraal van het verhaal is dat de natuur zich ontworstelt aan kunstmatig opgelegde regels.

De oorspronkelijke bedoeling ten spijt kan de tekst blijkbaar toch op twee tegengestelde wijzen worden gelezen. De aanvankelijke opvatting is onthullend, maar het latere historische gebruik ervan niet minder. De spreuk bevalt mij in zijn dubbelzinnigheid het best. Hij drukt de onoverkomelijke ambivalentie uit van de verhouding van natuur en cultuur. Ironisch genoeg duikt de vindplaats van de tekst met zijn verrassende lading juist nu op, op het moment dat de ambivalentie van de

natuur-cultuur verhouding ook op allerlei andere manieren wordt gedemonstreerd, zelfs op locatie, in Artis.

Artis is al een oude dierentuin. In de vorige eeuw werd de dierentuin geconcipieerd als een schouwtoneel van exotische levensvormen. Dieren werden uit hun leefomgeving geplukt en overgeplaatst naar een krapbemeten kooi, waarin zij werden aangegaapt door de goegemeente aan de andere kant van de tralies. De nadruk lag op de tegenstelling tussen wild en beschaafd. Dat kan tegenwoordig niet meer. De ecologie en de ethologie hebben ons geleerd dat een dier pas dier is in zijn biotoop. De hokken moeten plaatsmaken voor zwerfvlaktes die een gepaste biotoop nabootsen, waarop bovendien verschillende, onderling op elkaar aangewezen diersoorten elkaar beleefd kunnen ontmoeten. Het toonbeeld van het eigentijdse ecologisch verantwoorde dierenpark ligt in Emmen. Artis is daarmee vergeleken een voorbeeld van ouderwetse dierenkwellerij. Dat zit de directeur van Artis natuurlijk hoog. Omdat Artis was ontworpen als een uitheemse taferelengalerij beschikt het niet over

de ruimte om uit breiden. De grotere zoogdieren zouden volgens de nieuwe opvattingen arealen nodig hebben die Artis uit haar voegen zou doen barsten. Hoe daaraan te ontsnappen? De simpelste verdedigingslijn is om Artis tot een museum van de negentiende-eeuwse dierentuin uit te roepen. Dan geef je er een postmoderne draai aan. Daarmee wordt meteen de snoeverij van Emmen afgestraft, want volgens dezelfde redenering staat daar ook niet meer dan een museum van een twintigste-eeuwse dierentuin. Het ecologisch concept is per slot van rekening evenmin onomstreden. De deskundigen - verdeeld in de scholen van systeemecologen, evolutiebiologen en planten diersociologen - rollen publiekelijk met elkaar over de mat. Zo bezien hebben we zowel in Amsterdam als in Emmen te maken met metamusea die historische natuurmusea tentoonstellen. Maar echt bevredigend is deze oplossing niet. Zij fixeert de *status quo* zonder een oplossing te bieden. De knoop die moet worden doorgehakt is die van de verstrengeling van natuur en cultuur. In Emmen wordt een speelse variant daarop naar voren geschoven. Door het roof-dierenverblijf liepen mierenheirbanen. Mieren marcheren op soldateske wijze in kolonnes, steeds kaarsrecht over hetzelfde traject. Deze snelwegen werden in Emmen overdekt met plexiglas en plaatselijk zelfs vervangen door transparante plastic buizen. Daardoorheen kun je de mieren zien sjouwen met popjes en blaadjes, voortdurend ijverig in de weer, maar zeker niet gehinderd door deze culturele ingreep. De cultuur leidt in dit geval de natuur, maar dan wel in de zin van ‘begeleiden’ en ook nog op minischaal. Een ecologische benadering sluit integratie met cultuur niet uit. Zo wordt de Artis-aanpak in het nauw gedreven. De directeur van Artis mepte ondertussen wild om zich heen. Hij haalde de landelijke pers door zijn voorstel om met exotische dieren te gaan fokken, zodat Artis zich op de lucratieve internationale markt van orgaanverkoop kon begeven. Alleen zo krijgt Artis poen zat om de experimenten in Emmen te kunnen evenaren. Desnoods wordt er een torenflat met etagelandschappen neergezet: de dieren zijn toch al gewend aan een plafond. Als een dierenpark onvermijdelijk een cultureel concept uitdraagt, moet men de ingeslagen weg ook ten einde willen gaan en toegeven dat we in een cultuur leven waarin de economie de dienst uitmaakt. In plaats van de militante mierenmaatschappij een makkelijk passende culturele deksel te geven, moet je maar eens laten zien hoe je minder strak geordende natuur-cultuur verhoudingen in passende mataforen kunt vangen. Het groter publiek begreep de provocatie niet. Zij wisten ook niet dat er een oorlog gaande was rond de verbeelding van de natuur-cultuur verhouding. Zij dachten slechts aan zielige dieren en aan geknechte natuur. Zij betrokken een archaïsche positie zonder te zien dat die juist in deze woordentwist op het spel stond. Als de tegenstelling tussen natuur en cultuur als onhoudbaar wordt opgeheven en voortaan in termen van verweving moet worden gedacht, mogen we die lijn gerust eens *ad absurdum* doordenken. Als men de wereld van exotische orgaantransplantatie te gortig vindt, op wat voor een manier denkt men dan dat natuur grenzen stelt aan de culturele omlijsting die we tegelijkertijd onvermijdelijk achten? De directeur van Artis bood tenslotte geschrokken zijn excuses aan en wij vermeden allemaal met hem mee in de spiegel te kijken.

Wat de dierentuindirecteuren betreft zijn de rapen gaar. Maar daar wil ik het verder niet meer overhebben. Ik heb slechts een parabel willen vertellen. Een uit de werkelijke wereld waarin de fabels in ons achterhoofd de feiten in het gelid zetten. Ik stel voor dat ik mij nu opwerp als gids in een land waarin ik redelijk thuis ben.

We volgen het spoor van het dilemma van de natuur-cultuur verhouding. We zien het opduiken bij natuurbeschermers (II) en bij landschapsarchitecten (III). Daarna vervolgen we het spoor terug langs de historische lijnen van de schilderkunst(IV). In hoofdstuk V gaan we op zoek naar de oerruimte en in VI doen we het licht achter ons uit. We nemen nog eens afscheid van het paradijs. De bewegwijzering is niet opzichtig, maar er worden geen stations overgeslagen.

II: De natuur van de natuurbeschermers

Een eeuw geleden bood de Koningszaal in Artis onderdak aan een plechtige vergadering. De Nederlandse Vereniging voor Natuurbescherming werd opgericht. Afgelopen jaar kwamen in dezelfde zaal uit piëteit voor de oprichters van deze Vereniging twee verschillende gezelschappen bij elkaar die na honderd jaar iets te vieren meenden te hebben, dan wel de balans wilden opmaken. De Heimans en Thijsse Stich-

ting vierde met een symposium op 13 oktober 1995 '100 jaar natuurbeleving en natuurbescherming'. Op 5 juni 1996 werd op dezelfde plek het Keijenbergcongres gehouden van landschapsarchitecten en landschapsecologen. In beide samenkomsten stond de verhouding van natuur en cultuur op landschappelijke schaal hoog op de agenda. Terwijl boven onze hoofden de storm rond de identiteit van Artis woedde, herhaalden de sprekers in deze beide bijeenkomsten zonder dat tumult op te merken dezelfde zetten met betrekking tot de natuur-cultuur verhouding die de dierentuindirecteuren al hadden voorgespeeld. Ik beperk mij eerst tot de positiebepalingen van de natuurbeschermers alvorens mij tot die van de landschapsarchitecten te wenden.

De natuurbeschermers hebben van oudsher een conservatieve visie op natuur. Natuur ligt in deze zienswijze buiten de cultuurgrenzen en wordt door het oprukken daarvan bedreigd. Als men zich realiseert dat de oprichting, in 1904, van de Vereniging tot Behoud van Natuurmonumenten plaatsvond om te verhinderen dat het Naardermeer werd omgetoverd in een vuilstort, begrijpt men welke volkomen gerechtvaardigde sentimenten de bakermat hiervoor vormden. De Vereniging begon met grond op te kopen voor natuurbehoud. Het woord 'natuurreservaat' kwam toen in zwang. Deze kijk op natuur ging bij voorbaat uit van een strikte scheiding tussen natuur en cultuur: het ene begint waar het andere ophoudt. Latere ontwikkelingen tornden aan de geldigheid van deze tweedeling.

Nadat een behoorlijk oppervlak aan bedreigde natuur was veilig gesteld, lieten de natuurbeschermers hun oog vallen op het boerenland. Behalve puur natuur in daartoe bestemde gebieden manifesteert zich onmiskenbaar ook nog heel wat natuur op agrarisch gebied. Is dat minder natuur? Er gingen stemmen op om ook karakteristieke landschappen, dat wil zeggen gehumaniseerde natuur, te gaan beschermen. De plantensocioloog Victor Westhof muntte voor dergelijke natuur de term 'halfnatuur'[2.]. Maar daarmee was wel het hek van de dam. Want eigenlijk bestaat heel Nederland uit halfnatuur. Van lieverlee werd duidelijk dat de zogenaamde puur natuurgebieden voor hun ontstaan eveneens afhankelijk waren geweest van menselijk ingrijpen. Als je de natuur van Nederland van nu af aan met rust zou laten, zou het land in enkele eeuwen overdekt raken door een eenvormig elzenbroekbos in de lage gedeeltes, met een eikenbeukenbos op de heuvelruggen als tegenhanger. Niet erg divers of anderszins opwindend. De grote diversiteit aan Nederlandse landschapstypes is afhankelijk van de historische exploitatie van de natuur door bijvoorbeeld schaapherders (heidevelden), scheepsbouwers (de Veluwe) en turfstekers en riettelers (de Wieden en Weerribben). Sterker nog: wij zijn tegenwoordig gedoemd om de archaïsche exploitatievormen te reproduceren om de bijbehorende karakteristieke natuur te kunnen behouden. Heel Nederland is één groot natuur-cultuurmuseum, een Bokrijk op grote schaal, waarin de oude ambachten in ere moeten worden hersteld of hun effect moet worden gesimuleerd (machinaal heide-afplaggen) om de daarvoor kenmerkende natuur te restaureren en in stand te houden. Het onderscheid tussen natuur en cultuur moet in ieder geval ten aanzien van de Nederlandse situatie worden opgeheven, aangezien halfnatuur hier alomtegenwoordig is. Een postmoderner landschap is nergens ter wereld te vinden.

De natuurbeschermers zijn gevangen geraakt in een dilemma. Zij dreigen te bezwijken aan hun succes. Het beeld dat de natuur dramatisch moet wijken voor cultuur heeft postgevat in de publieke opinie. De voorheen defensieve opstelling is

zelf omgekeerd in een offensief: wij zijn inmiddels collectief bereid om via natuurontwikkeling voormalige landbouwgronden weer in natuur te herscheppen. Gebieden die slechts een of twee generaties her door drooglegging op de wildernis zijn veroverd worden nu weer afgegraven en onder water gezet. Maar wat kan het ijkpunt zijn voor zulke natuurontwikkeling? Gezien de oude retoriek moeten we terug naar een periode waarin de cultuur de natuur nog ongemoeid liet. Herstel van oernatuur! Tegelijkertijd is er diepe twijfel gezaaid aangaande de geldigheid van dit verhaal. Hoezo oernatuur? De landschappen die we hebben leren waarderen en die we graag willen beschermen voldoen helemaal niet aan dat beeld. In natuurbeschermerskringen is goed merkbaar dat men daar verlegen mee is en dat stak ook de kop op tijdens het symposium van de Heimans en Thijsse Stichting. De beide aartsvaders waren zelf eigenlijk helemaal niet zulke puristen. Zij wilden de mensen graag vertrouwd maken met de natuur dicht bij huis.

Op de bewuste conferentie had ik het voorrecht om als spreker de discussie te mogen helpen aanzwengelen. Dat kon ik eenvoudig doen door twee voorbeeldige, maar totaal verschillende natuurontwikkelingsprojecten tegenover elkaar te stellen. Die had ik net tevoren opgepikt in de eerste bijeenkomst ter voorbereiding van het Keijenbergcongres, een mooie handreiking van de landschapsarchitecten aan de natuurbescherming. De twee projecten beelden de twee polen uit waartussen de discussie zich beweegt[3]. Het ene project betreft het plan van de Vereniging tot Behoud van Natuurmonumenten voor herstel van het Beekbergerwoud. Het Beekbergerwoud vormde tot 1871, toen het werd gekapt, het laatste overgebleven restje oerbos in Nederland. Rond het woud lagen uitgestrekte natte heidevelden en kleine hooilanden. Op het moment liggen daar landbouwgronden, doorsneden door de A50 en doorkruist met hoogspanningsleidingen. Het herstelplan voorziet in drastische vergroting van het natuurareaal aan weerszijden van de snelweg, het indammen van de snelweg met geluidsschermen en het inpakken daarvan met bosschages die de weg aan het oog moeten onttrekken; tenslotte het omleiden - dat kost miljoenen - van de hoogspanningsleidingen rond het vergrote gebied. De bedoeling is dat niets nog de idyllische blik op ongerepte oernatuur mag verstoren. Hier wordt een monument opgericht voor de ‘echte’ natuur. Wat moet dat voorstellen: een tentoongesteld neo-natuurreservaat?

Daartegenover staat het natuurontwikkelingsproject dat het bureau West 8, onder leiding van Adriaan Geuze, uitvoerde op een van de voormalige werkeilanden gelegen aan de Oosterscheldestormvloedkering in Zeeland. Daar werden - even voorbij de bekende Neeltje Jans - de zanddepots afgewerkt met banen en blokken van beurtelings witte en zwarte schelpen. De uitgestrekte schelpenvlakken bieden broedplaatsen voor kustvogels, witte vogels op witte schelpen, zwarte vogels op zwarte schelpen. De natuur vult zelf het culturele aanbod in. Dit project wordt trots geafficheerd als ‘'s werelds grootste levende Zen-tuin’. Het Beekbergerwoudproject ontkent cultuur, het zichtbaar kunstmatige Oosterscheldeproject plaatst de natuur daarentegen in de bijwagen van de cultuur; natuur lift mee. De eerste natuur kan het best in schutkleuren en in serene stilte worden betreden, de ander is zelfs expliciet ontworpen om te worden genoten vanachter de ruiten van langssnellende auto's. Het ene verhaal blijft schatplichtig aan de paradijsmythe, het andere koketteert onbeschaamd met het postmodernisme. Beide stellen ons voor de netelige vraag hoe een halfwegstation eruit zou moeten zien. Als je niet meer in het ene gelooft en het andere te extreem vindt, wat wordt dan het geëigende criterium voor natuurontwikkeling? Ondanks zijn ‘natuurlijke’ voorkomen is het Beekbergerwoud niet minder een cultureel ikoon dan de Zeelandse Zentuin. De patstelling van de dierentuindirecteuren herhaalt zich bij de natuurbeschermers. Misschien dat de landschapsarchitecten - die weer uit een heel andere hoek komen - daar raad mee weten.

III. De natuur van de landschapsarchitecten

De landschapsarchitecten zijn hun métier ooit begonnen met het inrichten van kasteeltuinen en landgoederen. U kent de beelden wel: de formele Franse baroktuinen, waarin een strenge geometrische orde heerst, en uit later tijd de romantische Engelse

landschapsparken, compleet met rododendrons, visvijver en aangelegde ruïne. Maar de landschapsarchitect werd pas echt een heerschap om rekening mee te houden tijdens de Industriële Revolutie, de tijd van de grote inpolderingen, drooglegginge en veenafgravingen, van de kanaliseringen en van de aanleg van de spoorlijnen en het wegennet. Hele landstreken verschenen ineens op de tekentafel en werden rechtgetrokken langs de lineaal van de opkomende landinrichters. Natuur was voor hen pas interessant zodra zij in een bestek verscheen.

Met deze erfenis op zak betraden de landschapsarchitecten ongeveer een decennium geleden het toneel waarop natuurbeschermers en overheid elkaar de publieke ruimte betwistten. Er heerste grote ongerustheid onder de natuurbeschermers. De kaart van Nederland die er eens maagdelijk groen had uitgezien - met hier en daar een rode stip die stedelijke bebouwing moest voorstellen - was inmiddels onderhevig aan koortsuitslag: alles was rood geworden met daarin slechts enkele uitgespaarde groene eilandjes. De natuur bleek in rap tempo het onderspit te delven. Deze desastreuze ontwikkeling moest een halt wor-

den toegeroepen. Als de nood het hoogst is, is de redding nabij. Soms gaat er ook wel eens iets toevallig goed. De Oostvaardersplassen in de Flevopolder lagen als braakland te wachten op planologische invulling. Ondertussen deed de natuur zelf haar werk. Het gebied ontwikkelde zich, onder de gegeven minimale culturele condities, tot een uniek natuurgebied. Planologische verwaarlozing had iets moois gebaard. Zo kon het dus ók. Dit voorbeeld werd een inspiratiebron voor een nieuwe lichting landschapsarchitecten. In 1986 werd het plan Ooievaar - over de toekomst van het rivierengebied - bekroond met de eerste prijs van een ontwerp-prijsvraag, uitgeschreven door de Eo Wijers-stichting, een initiatief van de Rijksplanologische dienst (RPD). Het plan Ooievaar stelde zich teweer tegen de kanalisatie van de rivieren, zoals die vanaf de vorige eeuw had plaatsgevonden. De architecten achter het plan stelden voor om de zomerdijken van de rivier de Waal door te steken en de rivier te verlossen uit het keurslijf van oeverbeschoeiing. Aan de rivier moest haar bewegingsvrijheid worden teruggeven. Net als bij de Oostvaardersplassen was gebeurd, zou de natuur haar rechten dan snel hernemen. De rivier zou weer gaan meanderen, flankerende ooibossen zouden spontaan herrijzen, watervogels zouden de nieuwe natuur spoedig genoeg uit zichzelf koloniseren. Het plan werd uitgevoerd en leidde, vanwege groot succes, inmiddels op tal van plaatsen tot navolging. De bewuste architecten kregen de status van een nieuwe elite: zij waren tien jaar later allen terug te vinden achter de discussietafel op het podium in de Koningszaal in Artis. Over de kopstukken: Vera, Overmars en Sijmons kom ik nog te spreken.

Spoedig na eerste realisatie langs de Waal werd het nieuwe conceptvan ‘natuurontwikkeling’ uit het plan Ooievaar tot overheidsbeleid gebombardeerd. Natuurontwikkeling kon het antwoord bieden op de versnippering van de natuur in Nederland. Het ministerie van LNV lanceerde het idee van de Ecologische Hoofd-Structuur (EHS) van Nederland. De grote natuurgebieden van het land lijken wel uit elkaar te zijn gedreven. Zij moeten weer onderling verbonden worden door groene corridors. De grote rivieren dienen zichzelf hiertoe op een presenteerblaadje aan. Wanneer de rivieren volgens het Ooievaarconcept ontketend worden, vormen zij vanzelf groene verbindingsstroken. Herstel bovendien de houtwallen die in de ruilverkavelingen zijn gesneuveld in ere en er onstaat een fijnmazig groen netwerk over heel het land. Waar gaten vallen moeten die door natuurontwikkeling worden gedicht. In de euforie hierover werd voor dit planologisch concept de omineuze term ‘casco-planning’ geïntroduceerd. Net zoals in de betonbouw - de architecten verraden hun herkomst - kan er ten aanzien van de natuur sprake zijn van dragende muren - de klassieke natuurgebieden - en verschuifbare tussenwandjes - de groencorridors, waarover de inheemse zoogdieren zich van de ene groenplaats naar de andere kunnen reppen. Dit meesterplan werd met aanvullende maatregelen uitgebreid. Aan de zomen van het natuurnetwerk kon een overgangsgebied van boerenbeheernatuur worden ingericht. In de ruime mazen konden de hoogdynamische functies van huisvesting, industrie en recreatie worden gesitueerd. De infrastructuur van wegen en kanalen kon zich langs wildviaducten daaroverheen of via tunnels eronderdoor slingeren. De schaal waarop dit alles zich diende af te spelen was voor natuurdoeleinden ongehoord. Het riep de industriële totaalgreep uit de negentiende eeuw in herinnering. Maar liefst vijftigduizend hectaren boerenland dienen in natuurgebied te worden veranderd, bij elkaar een oppervlak ter grootte van de Noordoostpolder. Er is vast geen wandelaar meer die de laatste jaren niet is gestruikeld over een van de vele plaatselijke

natuurontwikkelingsprojecten. De zegekar boldert verder. Het idee is aangeslagen over de grens. Er is zelfs een Europese EHS in voorbereiding.

Op zich heb ik daar niets op tegen. Maar nog steeds is mijn prangende vraag niet beantwoord: wat voor een natuur dan? Er wordt op het ministerie druk gewerkt aan referentiebeelden, natuurdoeltypen en bijbehorende soortenstaalkaarten. Dat klinkt wel erg naar exclusieve biologen-preoccupatie. Mooi jargon, dat wel, maar wat is het referentiebeeld voor de EHS? Wij mogen Frans Vera wel als orakel aanroepen. Als Ooievaarder van het eerste uur, en tevens als ambtenaar van LNV, was Vera actief betrokken bij de formulering van het overheidsbeleid in zake de EHS. Vera was van huis uit een orthodoxe ecoloog. Hij wilde terug naar zelfregulerende oernatuur. Maar hoe oer is oer? Terug naar de Romeinen of de Batavieren? Toen was Nederland nog niet bedijkt en lag de helft

onder water. Dat deze terugverlegging van het historisch ijkpunt tot absurditeiten leidt, werd Vera ook wel duidelijk. De laatste tijd heeft hij in ieder geval een nieuw verhaal. Via ingewikkelde etymologische schakels weet hij de woorden ‘akker’ en ‘varken’ tot elkaar te herleiden. Dat biedt een richtpunt. In de Middeleeuwen liepen de gedomesticeerde varkens nog vrij rond op de gemene gronden. Door hun onverzadigbare lust in eikels vraten zij het bos aan, vernielden selectief de opslag en hielden de ondergroei onder de bomen in toom. Laat dat nou de ideale natuur-cultuur verhouding opleveren! Loofbos regenereert zich het beste wanneer het een beetje wordt verstoord. Jonge eiken en beuken tieren welig onder deze omstandigheden. Het bos vernieuwt zich. Dat moeten we hebben. De Middeleeuwen vormen het uitgelezen ijkpunt voor natuurontwikkeling. Eerlijk gezegd zijn we met dit toonbeeld van de feodale Middeleeuwse natuur-cultuur verhouding niet zover verwijderd van de mierenmaatschappijmetafoor van de Emmense dierentuin. Zo vreselijk onschuldig zijn dergelijke gelijkenissen niet. De speurtocht naar het politiek correcte referentiebeeld moet nog worden aangevangen.

Vera's vroegere compaan Willem Overmars maakt zich er gemakkelijker vanaf. Samen met Wouter Helmer richtte hij het bureau ‘Stroming’ op, een commercieel bedrijf voor natuurontwikkeling, dat zoals de naam al zegt speciaal is gericht op rivier- en beekdalen. Provincies en gemeentes kunnen daar aankloppen en worden vervolgens geholpen. We hebben hier niet met biologische puristen te maken: mooie natuur voor iedereen is het devies. Het gaat erom de natuur op uitgelezen plekken haar vrijheid te hergeven. Deze opstelling werkt weliswaar prima in stroomgebieden waar de natuur een hoge dynamiek vertoont, maar deze zelfde insteek valt helaas een stuk moeilijker te verkopen voor andere natuurtypes. Die hebben vaak decennia nodig om zich van ingrepen te herstellen die in stroomgebieden al snel een fraai resultaat opleveren. Niettemin sprak Overmars in Artis generaliserend met gloedvolle metaforen over het ‘wakker kussen van sluimerende prinsessen’, daarmee doelend op natuurherstel waar dan ook en niet alleen langs de rivieren. De voorbeelden die Overmars uit de praktijk van zijn bureau Stroming kan laten zien zijn inderdaad prachtig. Natuur voor op de deksel van de koektrommel. Ik ben daar blij mee, maar het kan geen prototype zijn voor moeilijker situaties waar meer cultuur in het geding is. Overmars mag niet verrast zijn als hij zich met zijn wakkergekuste prinses alleen terugvindt in het hem ademloos bewonderende gezelschap van de zeven dwergen, want dat waren van meet af aan degenen die hun neuzen platdrukten op de glazen kist die Overmars hun voorhield. En nu lees ik vandaag ook nog in de krant dat het WNF, op advies van het in de arm genomen onderzoeksbureau ‘Stroming’, een rapport heeft uitgebracht dat pleit voor meer kustnatuur: voor de aanleg van brede duinen, lagunes en slufters[4.]. Dat belooft wat.

Maar er is een middenweg: Sijmons zwenkt tussen de posities van Vera en Overmars door. De oernatuur heeft hij afgezworen, maar *pomo*natuur (zijn *afko* voor postmodern) lokt hem evenmin. Het ene moment houdt hij een betoog dat Vera zal bevallen. Dan praat hij zorgelijk over de teloorgang van de groene briefjes van duizend: Waterland, De Vechtplassen, de Ronde Venen, de Biesbosch, het Hollands Diep, het Haringvliet. Die dreigen allemaal in tien of twintig jaar te worden ingewisseld voor negen snippen en wat kleingeld. Grote percelen moeten we hebben, wil de natuur niet verloren gaan. Het volgende moment maakt hij in een paar grote stappen het dilemma zichtbaar. Eerst legt hij een transparantje op de overheadprojector

waarin de schaalniveaus zichtbaar worden gemaakt die zoogdieren nodig hebben om zich te kunnen handhaven: enorme lappen voor de grootsten. Meteen daarop volgt een transparantje waarop de schaalniveaus van verschillende soorten natuursport zijn uitgezet: wildwaterkanoën en windturbinevaren blijken hetzelfde areaal van node te hebben als het edelhert en de beer; valt dat niet te combineren? In een snelle beweging worden beide transparantjes over elkaar heen gelegd en gezamenlijk aan het licht blootgesteld. En waarom niet? Stoere jongens die de Camel-trofee willen winnen houden toch al niet van gebaand asfalt, maar prefereren mulle paden. Die laatsten zijn heus wel langs de broedplaatsen heen te leiden en de gebruikelijke drommen argeloze wandelaars komen daar zeker nooit in de buurt. Wat let ons om natuur en avontuur op elkaar af te stemmen? Natuur en cultuur hoeven immers helemaal niet in termen van elkaar wederzijds uitsluitend ruimtebeslag gedacht te worden.

Op diezelfde bijeenkomst voerde ik een pleidooi voor

meelift-natuur. Dat is vrije natuur die in het kader van culturele ingrepen een kans krijgt zichzelf mee te ontwikkelen - een soort BTW op infrastructurele werken die meteen ter plekke in natuurontwikkeling moet worden geïnvesteerd. Ter illustratie toonde Sijmons een dia van een met graszoden overdekte Volkswagen. Daarmee is weliswaar de richting aangegeven, maar beschikken we nog niet over een criterium.

Als men vraagt: welke natuur?, was de afsluiting van de Keijenberg-cyclus in Artis teleurstellend. Ofschoon ik de verdienste die in de beslissende wending naar de EHS zit, op waarde weet te schatten, vind ik dat de heren in het gepresenteerde *tableau de la troupe* elkaar net wat te vaak geniaal noemden. Maar zij waren het terwille van de nationale discussie ook niet altijd met elkaar eens geweest. Iedereen die de trein tot dusver had gemist krabde zich vertwijfeld op het hoofd om een nog niet betrokken positie in het spel te vinden. Het meest nadrukkelijk manifesteerde zich Luuk Boelens, een industrieel ontwerper die zich als natuur-designer opwierp. Hij brak een lans voor de integratie van virtuele werkelijkheid in het natuurbeleid. Mensen verplaatsen zich alsmaar sneller en consumeren natuurbeelden via multimediashows. Daar moeten we op inspelen. Hij kreeg nog heel wat bijval. Virtueel! Gaaf! Cool! Ik houd zo mijn twijfels. Ik vrees dat de berg een muis heeft gebaard.

Het Keijenberg-congres voor landschapsarchitecten en -ecologen bestond in zijn geheel gezien uit drie rondes. Er was een voorbereidende bijeenkomst waarin beroepsgenoten en enkele genodigden met elkaar van gedachten wisselden over de de verhouding van ecologie en landschapsarchitectuur. Ik bewaar daar alleen maar goede herinnneringen aan. Daarop volgde als tweede ronde een publiek debat in de Balie in Amsterdam. De problemen, gerezen in de beroepsgroep, werden voorgelegd aan externe deskundigen van velerlei snit. De belangrijkste vraag die daar rees, was waarom de esthetische benadering van natuurontwikkeling tot nu toe zo was genegeerd en zelfs verguisd. Ik begrijp op mijn beurt niet waarom deze vraag niet prominent verscheen op de agenda van de derde ronde: de slotbijeenkomst in Artis, waarin het grote publiek zou worden geïnformeerd over de *state of the art*. Als natuurontwikkeling nu gewoon eens een kwestie van goede smaak en cultuur was? De geschiedenis van de landschapskunst zal in dit opzicht een goudmijn blijken. Zij werd voor ons ontsloten door Ton Lemaire.

IV. De natuur van de landschapsschilders

De filosofie van het landschap (1970) van Ton Lemaire was voor mij bij eerste lezing een baanbrekend boek en het blijft ook bij herlezing - het is net herdrukt - overeind, alhoewel er nu wel het een en ander op af te dingen valt. Lemaire beschrijft de geschiedenis van het genre landschapsschilderij, die aanvangt met de introductie van de perspectivische beeldopbouw in de schilderkunst van de Renaissance. Met de opkomst van dit nieuwe genre ontsluit de westerse cultuur een nieuwe soort ruimtelijkheid voor zichzelf. Er kan geen sprake van zijn dat het perspectief slechts werd ‘ontdekt’. Het perspectief betrof niet een vorm van ruimtelijkheid die altijd al schuilging in onze orientatie in de werkelijkheid en alleen maar geformaliseerd hoefde te worden om de kunstenaars in staat te stellen het platte vlak van de Middeleeuwse

weergave te doorbreken. Veeleer gaat het om een geconstrueerde manier van kijken, om een nieuw regime dat de blik aan de verschijnselen oplegt. Het perspectief geeft blijk van de decentrering van de Renaissancemens ten opzichte van de Middeleeuwse wereldbewoner. In het perspectief stelt een punt zich in verhouding tot een boog; vanuit een vast standpunt zoekt de blik de horizon. De horizonlijn was afwezig in Middeleeuwse schilderijen. Zij begrenst de zichtbare wereld en voert eroverheen, want de horizon stelt de verbeelding in verbinding met wat erachter ligt. Vandaaruit terugkerend wordt men zich bewust van het standpunt dat men inneemt. Gelijk met de ontsluiting van het landschap door middel van het perspectief, constitueert zich zodoende de notie van het autonome subject waarvoor dit nieuwe tafereel zich ontvouwt. De Middeleeuwse mens was voornamelijk deelnemer aan de natuur; de Renaissancemens werd toeschouwer. Pas in het perspectief, en niet eerder, toont de natuur zich als landschap. Het landschap is de manier waarop de cultuur vanaf de Renaissance zich de natuur toeëigent. Vervolgens voert Lemaire ons door een vijftal stadia van cultuurgeschiedenis heen, waarin deze geometrische greep op de werkelijkheid successievelijk steeds vaster ge-

vestigd werd. Door de toepassing van het perspectief wordt de toeschouwer ruggelings uit het beeld teruggedreven. Het perspectief geeft niet alleen blijk van een decentrering van de mens ten opzichte van de natuur, maar is zelf een instrument dat dit bewerkstelligt. De geschiedenis van het perspectivische kijken kan volgens Lemaire daarom alleen maar een verhaal van voortschrijdende ontheemding opleveren. Dat is dan ook de strekking van zijn verhaal.

De vijf etappes van deze ontwikkeling zijn bekend en tot in den treure kunsthistorisch beschreven. Lemaire karakteriseert de fasen achtereenvolgens als: de verkenning van de wereld (uitgevoerd door de Italiaanse Renaissanceschilders uit de vijftiende eeuw met de Vlaamse Primitieven als voorlopers), de vestiging in de wereld (tot grote bloei gekomen in de Hollandse School van de zeventiende eeuw en bij de Fransen Poussin en Lorrain), de vereenzaming van de romantiek, de verzoening van stad en platteland in de klaarte van het impressionisme, en de ontheemding van de surrealisten en magisch realisten.

In de romantiek breekt de natuur in tweeën. Het perspectief heeft de natuur in het gareel van getal en maat gebracht en zodoende de natuur aan wetenschap en techniek ter beschikking gesteld. Tegenover de geometrisch uitgeprepareerde natuur werd nu de numineuze natuur in stelling gebracht. De wetenschap had de wereld uit haar voegen gerukt. De decentrering van de mens kreeg definitief beslag door de vervanging van het geocentrische wereldbeeld door het heliocentrische. Het heilige had in de zichtbare wereld geen onderkomen meer, zelfs niet in de sterren die ook gewoon materieel bleken. De romantici probeerden dit verlies, met de metafysische melancholie die het teweeg bracht, te boven te komen in de natuur. Tegenover de wetenschappelijke natuur stelden zij een herbetoverde natuur. De tweespalt van wetenschappelijke en poëtische natuur werd pas verzoend in het impressionisme. Dat was echter van korte duur. De onpartijdige ontsluiting van het landschap door de impressionisten, waarin puur natuur zonder voorrang in één beeld werd verenigd met vroeg-industriële bouwsels, vond namelijk vrijwel gelijktijdig zijn voortzetting in de fotografische publicatie van de wereld. Door de fotografische vermenigvuldiging van landschappen ontaardde het perspectivische kijken in de produktie van betekenisloze panorama's voor de toeristische massa's. Het daarop volgende surrealisme verbeeldt dan ook de vertwijfeling van de ontheemde mens. De afbeelding van de wereldruimte die in de veertiende/vijftiende eeuw is begonnen is daarmee in hoofdzaak in het begin van onze eeuw voltooid.

Lemaire herhaalt tenslotte zijn decentreringsthese, maar waar die eerst de belofte inhield van het ontstaan van een autonome mens in de Renaissance, daar is die nu omgeslagen in moedeloze cultuurkritiek: ‘Waar het bezoeken van panorama's georganiseerd is, zoals in het toerisme, daar is tevens de ontmoeting met de horizon van het bestaan van haar kritieke inhoud ontdaan, omdat het uitzicht dat geboden wordt bij voorbaat al geduid is[5].

Er zitten in Lemaire's verhaal meer interessante suggesties over de precieze verhouding van cultuur en natuur dan ik hier recht kan doen, maar de moraal ervan stelt mij teleur, terwijl er toch enorme vergezichten geopend worden. En die moraal zit er bovendien gelukkig helemaal niet noodzakelijk aan vast. De snelle overgang van het impressionistische feestje naar de mechanische reproduceerbaarheid van het landschap door de fotografie en de ontheemding die daaruit voortvloeit, leek mij aanvechtbaar. Ik nam mij voor om zelfstandig op zoek te gaan naar contra-indicaties

in de geschiedenis van de landschapsschilderkunst. Typisch zo'n voornemen dat elke oudejaarsdag wordt hernieuwd zonder ooit daadwerkelijk te worden uitgevoerd. Gelukkig vond ik onlangs zomaar het verhaal dat mijn losse puzzlestukken op hun plek deed vallen. Ik refereer naar het boek *Entfernung der Natur* (1989) van Oskar Bätschmann. Het boek heeft als ondertitel *Landschaftsmalerei 1750-1920*, maar dat is misleidend. Het had wat mij betreft beter de ‘archeologie van de panoramische blik’ kunnen heten. In ieder geval begint het waar Ton Lemaire's verhaal ophoudt, namelijk bij de overgang van romantiek naar impressionisme.

Bätschmann ziet evenals Lemaire de verdienste van het impressionisme vooral daarin dat zij de wetenschappelijke natuurbeschouwing wist te integreren in de kunstzinnige en zodoende de kloof tussen de twee naturen uit de romantiek wist te dichten. Hij geeft voorbeelden van enige romantische voorlopers die nauwgezette wolkenschilderingen maakten, overeenkomstig weerkundige inzichten. Voor die tijd

schilderden landschapskunstenaars maar wat onbestaanbare witformaties boven de weergegeven landstreken. Het impressionisme radicaliseerde later die realistische aanpak en voegde daar een opheffing van de scheidslijn tussen natuur en cultuur en een nieuwe omgang met licht aan toe. In zoverre ondersteunt Bätschmanns betoog Lemaire's opvatting. Voor Lemaire vormt het impressionisme echter slechts een kort intermezzo in de opmars van het perspectivische regime. Bätschmann ziet daar veel meer nuances. Tot mijn verbazing toont hij onomstotelijk aan dat de panoramische blik, die voor Lemaire in het directe verlengde ligt van de perspectivische, een geheel andere ruimte ontsluit dan de perspectivische. Het panorama is geen ontaarding van het perspectief, maar een alternatief daarvoor. Het perspectief vormt trouwens pas het begin van een reeks over elkaar heenbuitelende ruimte-ontsluitingen. Het impressionisme vormt daarin een eigen variant, zoals we nog zullen zien. Vanaf de introductie van het perspectivische kijken is de ruimte in beweging gebracht. Laten we eens kijken.

Bätschmann analyseert om te beginnen de perspectivische compositie van het landschap. Voorafgaande aan de negentiende eeuw, toen de panoramische blik de perspectivische begon af te lossen, maakten landschapskunstenaars weliswaar buiten schetsen naar de natuur, maar de afwerking vond plaats in het atelier, waar afzonderlijke elementen uit verschillende omgevingen binnen een omlijsting met elkaar in harmonie werden gebracht. Het principe van harmonische compositie in perspectief werd verlaten toen de panoramische blik zijn intrede deed. 'De hemel is leeg, de zijkanten zijn open. Er zijn geen begrenzingen, geen spanningsvolle harmonische verdeling van massa's, geen gewicht in de voorgrond en een daaraan beantwoordend tegenwicht aan de andere kant op grotere afstand'. 'Het in horizontale strepen opgebouwde landschap heeft geen perspectivisch vluchtpunt'[6]. Het panoramische landschap heeft zijn wortels in de metafysische schrik van de romantici. Zij zien af van de dwang die het perspectief oplegt aan de natuur. De esthetisering van het verschrikkelijke en ontzagwekkende verlangt een ongerichte verruimte-lijking van de natuur en dat gaat beter met de panoramische blik dan met de perspectivische.

De entrée van de panoramische blik is niet los te zien van de technische ontwikkelingen waartegen de romantici ageerden. In 1783 vond de eerste reis met een hete-luchtballon plaats. Dat gaf aanleiding tot merkwaardige schilderijen die als cirkelomzicht werden gecomponeerd. In het midden was een lege plek, de top van een berg of het stukje aardoppervlak dat naar beneden door de mand van de ballon aan het oog werd onttrokken. Daaromheen werd het uitzicht in alle richtingen gegroepeerd. Het cirkelomzicht op een landschap van bovenaf gezien werd populair. Logischerwijs ontstond toen ook het standbeeld op hoge sokkel op het uitzichtspunt: het beeld dat van overal kan worden gezien en dat zelf de meest bevoorrechte blik rondom wordt vergund. Een poosje raakte toen in de landschapsschilderkunst het uitzicht in de mode dat men zou hebben als men zelf op een top in het land zou staan. Op zo'n schilderij ziet men een figuur op de voorgrond, waarachter het landschap snel in de diepte zinkt. Dat is nog indrukwekkender als de figuur hoog te paard wordt voorgesteld. Het autonome subject dat in de Renaissance als tegenhanger van het perspectief naar voren werd geschoven, neemt hier even megalomane trekken aan. Kort daarop raakt deze triomfale stijl in onbruik. In de hoogromantiek ontstaat de vue *plongeante*: een uitzicht waarin mensen in al hun nietigheid op de rand van een gevaarlijke afgrond worden afgebeeld. Het zelfbesef maakt een krisis door. Spoedig

daarna vallen de voorgrondfiguren uit het beeld weg, bijvoorbeeld in bootjes die op een waterval afstevenen of in de gedaanten van Alpinisten die in een lawine neerstorten. Daarna blijven de onbemande spooklandschappen van de surrealisten over. Het subject is geanonymiseerd. Met de opkomst van de panoramische blik zou de eerste stap in die richting zijn gezet.

Het volgende station in het panoramisch ontsluiten van de wereld vormt het cilindrische schilderij van gigantische afmetingen, dat wordt tentoongesteld in een speciaal daarvoor gebouwde kokervormige ruimte met uitkijkpost in het midden. Denk bijvoorbeeld aan het juist gerestaureerde Haagse Panorama Mesdag: een in de rondte gespannen doek van maar liefst hondertveertien meter lengte en een hoogte van bijna vijftien meter. Zo'n schildering die vanuit alle richtingen tegelijk kan worden bekeken vertoont per definitie nergens een vast verdwijnpunt aan de horizon,

waar wegen rechtstreeks naar toe lopen. Horizontale coulissen bepalen het beeld.

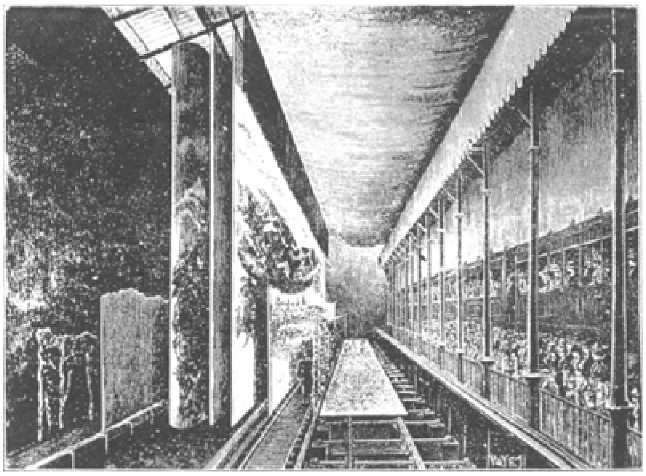
In 1792 gebruikte men voor het eerst hiervoor de term *panorama*. De panoramabouw, waaraan de hoofdsteden van Europa zich spoedig in onderlinge wedijver zouden uitleveren, kan worden gezien als een democratisering van de chique Biedermeier-interieurs waarin alle wanden rondom van schilderingen of tapijten werden voorzien, die tesamen een doorlopend landschap voortoverden. Tal van steden bouwden een panorama; langs de volle lengte van de Europese kust verrezen zeepanoramas. Mesdag stond dus allerminst alleen. Terwijl de zee buiten te zien was, gingen de bezoekers naar binnen om zich deze manier van kijken in te prenten. Er vond zelfs standaardisatie van de bouwmaten plaats - met Hittorfs Parijse Rotonde als voorbeeld - waardoor de schilderingen in ruilverkeer konden worden uitgewisseld. Zo kon bijvoorbeeld de Londenaren een blik op het stadspanorama van Rome worden vergund. De panoramagekte werd al vroeg op de spits gedreven in het ontwerp voor een Cenotaaf voor Newton van Etienne-Louis Boullée uit het jaar 1784. In dit ontwerp stelde men zich niet tevreden met de blik op het horizontale vlak rondom, maar werd het totale binnenoppervlak van een gigantische bol als projectievlak gebruikt; de sterren gaven licht door uitgespaarde gaten bovenin. Dit ontwerp werd nooit gerealiseerd. Wel werd in de wereldtentoonstelling te Londen in 1851 de *Great Globe* gepresenteerd, waarin het aardoppervlak in omgestulpte versie aan de binnenkant van een bol werd zichtbaar gemaakt, en op die manier, in omnivisie, volledig werd ontsloten voor de panoramische blik. De verspringende horizon van het bewegen over een bol oppervlak was hiermee uitgewist. Maar ook in de meer conventionele schilderkunst, die zich beperkte tot opvulling van een vlak in een rechthoekige lijst, werd de panoramische constructie druk beoefend. Het panorama was ook wel iets heel anders dan het perspectief: de gerichte kijk op iets werd vervangen door de rusteloos dwalende blik.

We hebben al heel wat feiten verzameld die erop wijzen dat het panoramische landschap niet in het verlengde ligt van het perspectivische, en er geen voortzetting van vormt, zoals Lemaire dacht. Maar er is zelfs een radicaal verschil. Ton Lemaire geeft zelf, in zijn beschrijving van de opkomst van het perspectief, een vingerwijzing in welke richting moet worden gezocht: ‘Deze tijd (de Renaissance) is vol van overschrijdingen: de traditionele ruimte wordt overschreden door de ontdekkingsreizen, de traditionele zeden door “etnografen”, waarvan Montaigne een eerste getuige is, het geocentrisme van de aarde wordt door een heliocentrisme opgevolgd, en in hetzelfde jaar dat Copernicus zijn omwenteling van het wereldbeeld publiceert (1543), wordt door Vesalius het gesloten lichaam van de kristen anatomisch onderzocht’ (Lemaire p. 70). Niet alleen wordt er een nieuwe ruimte ontsloten, maar er wordt tevens een nieuw lichaam voortgebracht. Het medische lijf is in coproduktie met het perspectief verwekt. In het perspectief verschijnt ook het lichaam als uitwendig object dat gehoorzaamt aan wetenschappelijke wetmatigheid. Is iets dergelijks ook gebeurd bij de ontwikkeling van de panoramische blik? Wordt daar ook een eigen type lichamelijkheid in meegeproduceerd? Ik meen van wel.

De panoramische blik heeft zijn ontstaan te danken aan de ballonvaarders en treinreizigers van de negentiende eeuw. Deze technische middelen van vervoer waren aanvankelijk lichamelijk moeilijk te verstouwen. De lichamelijke stoornissen die de eerste treinreizen begeleidden en die decennia lang de schering en inslag vormden van medische handboeken, zijn goed gedocumenteerd. Bätschmann verwijst naar de

beroemde brief van Victor Hugo aan zijn dochter, waarin hij de fysieke desoriëntatie voortkomend uit het reizen per trein beschrijft (zie Bätschmann p. 114). De omslag van het perspectivische naar het panoramische kijken ging gepaard met de hevige lichamelijke onlusten, veroorzaakt door de vorming van een nieuw lichaam, waarin een nieuwe kunstmatige synesthesie of samenklank van de zintuigen de doorslag gaf. Zelfs buitenissige psychische afwijkingen, zoals ‘railwayspine, delirium furiosum en siderodromophobie’ werden geboekstaafd. Mensen moesten leren zich te oriënteren in het landschap dat door de inlijving van de trein werd ontsloten[7]. Vanuit een bewegende trein kán men niet eens perspectivisch kijken. Dat constateert Bätschmann ook: ‘De dwalende blik in de rondte beantwoordt aan de voortbewogen blik van de reiziger. Mij lijkt het, dat zowel de rondgeschilderde panorama's als de aan weerskanten onafgesloten landschapsbeelden de bewo-

gen, dwalende of getransporteerde blik aannemen' (p. 98). De panoramische blik kreeg dan ook zijn apotheose toen op de wereldtentoonstelling in Parijs de Transsiberische treinreis van Moskou naar Peking op een panoramarol te zien was. De toeschouwers werden in een namaakcoupé van de trein gezet. Achter het raam werd een landschapstafereel afgerold op drie verschillende niveaus - voor, midden en achtergrond - die op drie snelheden werden voortbewogen. De totale afstand werd op die manier in vijfenveertig minuten afgelegd. Het panoramische landschap vergunt ons geen blik in de verte, maar laat de verte langszij aan ons voorbijtrekken. Het toont geen doel waar we op af stevenen maar eerder een parallel aan de rails verglijdende oneindigheid.



Het Transsiberische-spoorweg panorama (1900)

De perspectivische en de panoramische ontsluiting van de natuur zijn beide cultureel bemiddeld, maar zijn niet tot elkaar herleidbaar, want zij veronderstellen ieder een andere vorm van zintuiglijkheid die wordt gecoproduceerd met hun respectievelijke formele structuren. Het belang van deze observatie voor de discussie over natuurontwikkeling ligt voor de hand. Het Beekbergerwoudproject is gecomponeerd als een perspectivisch harmonieus landschap. Het is pre-impressionistisch opgezet, want technische blikvangers worden eruit geweerd. Het schelpenproject daarentegen is expliciet betrokken op de gemotoriseerde toeschouwer. Zij appelleren ieder afzonderlijk aan een ander soort historisch traceerbare zintuiglijkheid. Hoe zit het nu echter met de claim dat de ene wijze van natuurontsluiting authentieker of 'oerder' zou zijn dan de andere? We hebben wel een esthetische onderbouwing van de verschillende zienswijzen, maar we hebben nog steeds geen ijkpunt.

V. De natuur van het lichaam

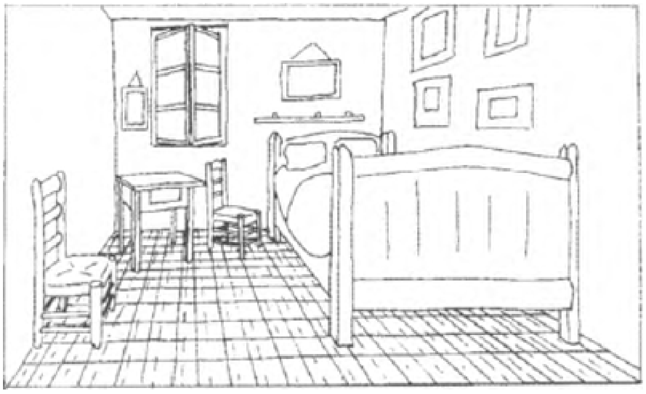
Het verhaal van Ton Lemaire is retorisch ingericht als de mythe van de zondeval. Er wordt een authentieke, op het lichaam toegesneden oerruimte verondersteld, die vervolgens wordt gecorrumpeerd door de invasie van een kunstmatige - zelfs technisch, mechanisch geoperationaliseerde - blik. De perspectivische zienswijze wordt aan ons voorgesteld als een reductie van de oorspronkelijke ruimte van het

geleefde lijf. Wij hebben gezien dat de panoramische ruimte niet de uiterste consequentie vormt van de perspectivische blik, maar dat zij daarvoor een alternatief biedt, dat wordt vervaardigd op de leest van zintuiglijke herscholing. Lemaire zal dit ongetwijfeld eveneens slechts een reductionistisch alternatief noemen. Maar bestaat er dan een oorspronkelijke ruimte, gekoppeld aan een onbedorven lijf, waarop mogelijkerwijs twee verschillende reducties naast elkaar kunnen worden toegepast? Hoe zit dat met die zogenaamde fundamentele lichaamsruimte?

Op zoek naar de oorspronkelijke ruimte, waarvan de perspectivische en panoramische ruimtes secundaire afgeleiden zouden zijn, komen zowel Lemaire als Bätschmann bij Cézanne terecht. Volgens Lemaire heeft Cézanne niet alleen de twintigste-eeuwse beproeving van de zichtbare werkelijkheid aangedurfd, maar hij heeft de krisis van het zien ook overwonnen. Hij vertegenwoordigt 'de wending van het westerse zien naar de fundamenten van de eigen zichtbaarheid' (Lemaire p. 54). Bätschmann wijdt onder het hoofdje 'Körperraum' eveneens een paragraaf aan Cézanne. Zijn voorbeelden moeten ons de weg wij-

zen. Het schilderij *In het park van Château-Noir* toont een landschap van rotsen en bomen, maar het is noch een perspectivisch, noch een panoramisch ingericht landschap. Cézanne stelde alles in het werk om diepte in het beeld op te heffen. Hetzelfde geldt voor het schilderij *De badenden*. In alle gevallen lijken de afgebeelde lichamen van mensen en bomen hun ruimtelijkheid vanuit zichzelf te definiëren. Zij worden niet ruimtelijk doordat zij worden ingebracht in een formeel raster, maar vanwege de substantialiteit van de opgebrachte verf, de penseeltoets, de lichtval, die eerder van binnenuit lijkt te komen dan van een denkbeeldige puntbron buiten beeld. De lichamen articuleren hun eigen ruimte. Zij welven zich uit het vlak op de toeschouwer toe. Door deze wijze van voorstellen wordt de toeschouwer uitgenodigd tot visuele deelname. Bätschmann noemt dit 'de transformatie van de perspectivische ruimte naar een lichaamsruimte'. Zij staat in zijn ogen in het teken van het herstel van de harmonie van menselijk lichaam en natuur' (p. 175). Dit artistieke onderzoek naar de definitie van lichaamsruimte heeft volgens Lemaire echter niet lang stand kunnen houden. Het impressionisme bloeide kort en werd weldra weggespoeld door de fotografen, die net als de impressionisten de natuur openbaarden en publiceerden, maar in tegenstelling tot de schilders daarvoor een mechanisch nivellerend medium gebruikten. Bätschmann is minder pessimistisch dan Lemaire, maar hij trekt de lijn vanuit het impressionisme meteen door naar de zoektocht naar de principes der zichtbaarheid van Mondriaan, waarin de eliminatie van formeel verwekte diepte tevens de wereld zelf in abstractie doet verkeren.

Vincent van Gogh, 'Slaapkamer in Aries'...



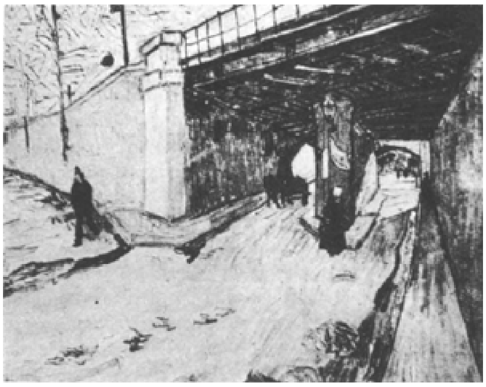
... en de perspectivisch gerestaureerde ruimte

Hebben we in het tijdperk van het impressionisme toch even een glimp van de verloren oerwereld opgevangen? Het lijkt zo, maar onze auteurs laten ons hier in de

steek want zij geven er geen uitsluitsel over. Gelukkig is er een derde auteur die juist deze vraag tot thema van zijn onderzoek maakte. Ik heb het over *Space-perception and the philosophy of science* van Patrick Heelan[8]. Heelan neemt het estafettestokje over van Lemaire en Bätschmann. Aan de hand van verschillende werken van (post-)impressionisten ontwikkelt Heelan naast de perspectivische en de panoramische een derde formele ruimte-ontsluiting, die hij de hyperbolische noemt en die hij naar voren schuift als de fundamentele lichaamsruimte waarvan de eerder genoemden derivaten zijn.

Heelan houdt ons een hele reeks schilderijen voor, van Cézanne, maar meer nog van Van Gogh. Heel overtuigend is Heelans behandeling van *Slaapkamer te Arles* van Van Gogh. Als toeschouwer kijken we door de openstaande deur binnen in een slaapkamer, waarin rechts een bed staat, links twee stoelen en een tafeltje, in de achterwand zit een raam, er prijken wat schilderijen aan de muur en ergens links hangt een handdoek aan een spijker. Heelan reconstrueert de afmetingen van het afgebeelde meubilair en plaatst de

hele inboedel over in een perspectivisch geconstrueerde ruimte. Dat ziet er totaal anders uit. De toeschouwer wordt geen blik naar binnen meer vergund, maar staat er in een keer buiten. Bij nauwgezette analyse blijkt Van Gogh een voorzichtige visoog-constructie te hebben toegepast. De kamer is vagelijk van binnenuit uitbollend neergezet, met behulp van een concentrisch uitdijende beeldopbouw. Werkt dit nu ook buitenshuis, op landschappelijke schaal? De volgende stap wordt geïllustreerd met twee andere schilderijen van Van Gogh: *De ijzeren brug van Trinquetaille* en *De spoorbrug over Avenue Montmajour*. Beide schilderijen laten zien dat van Gogh industriële landschappen met dezelfde liefde behandelt als de ‘puur’ natuurlijke. Naast deze afbeeldingen zijn in het boek foto's opgenomen, gemaakt vanuit hetzelfde standpunt als de schilderijen. Het verschil is verbluffend. De foto's zijn mechanisch perspectivisch, plat en ontoegankelijk. De schilderijen zijn weer concentrisch samengesteld, hoewel de aanblik naar beide bruggen schuin ernaartoe is. Van Gogh nodigt de kijker uit zich met zijn blik in de tunnel onder de brug te begeven, terwijl de muur aan weerszijden van de opening uit het zicht wegbuigt. Het effect van ingang bieden in het beeld kan blijkbaar op twee manieren worden bereikt: de slaapkamer van Van Gogh wordt als het ware in een holle spiegel afgebeeld, de brug in een nauwelijks merkbaar bolle.



Vincent van Gogh, ‘De spoorbrug over Avenue Montmajour’

Foto van de spoorbrug over Avenue Montmajour (foto: John Rewald)

Een derde en laatste voorbeeld. Ik neem aan dat vrijwel iedere reiziger de teleurstelling kent die hem overvalt als hij thuis de foto's terugziet van een wandeling door heuvelland. Die foto's zien er onveranderlijk onbevredigend uit. Het landschap waar je eerst in zat, lijkt zich van je te verwijderen; je kijkt *ernaar*, maar niet erin. Dat effect is goed te zien waar Heelan opnieuw een foto en een schilderij van dezelfde situatie tegenover elkaar zet. Het betreft *De bocht in de weg bij Roche-Guyon* van

Paul Cézanne. In de foto ligt de horizon laag, de heuvels lijken platgedrukt door de afstand. Cézanne heeft de horizon omhooggetrokken en door gebruik te maken van de ronding van de weg weer een lichte kromming in de beeldopbouw teweeg gebracht. Deze vorm van ruimte-ontsluiting noemt Heelan nu hyperbolisch.

De hyperbolische ruimte stulpt zich om je heen. Zij zuigt de toeschouwer naar binnen in het beeld, waar hij tot deelnemer wordt gemaakt. Het is een ruimte die zich om je heen vleit. Heelan is heel expliciet in zijn claims: de hyperbolische ruimte is de basislichaamsruimte. De principes ervan kunnen visueel worden geformaliseerd, maar eigenlijk wordt deze ruimte primair haptisch - dat wil zeggen, via de tastzin - ontsloten. Ook met deze derde ruimte-ontsluiting correspondeert een eigen vorm van lichamelijkheid. Ruimte en lijf vormen - net als bij de andere ruimtes - in onderlinge afstemming elkaars correlaat. Maar

hier, in deze derde ruimte, wordt een fundament gezocht. Net als Ton Lemaire doet Heelan een beroep op Merleau-Ponty, de fenomenoloog van de lichamelijkheid. Geruggesteund door deze eerbiedwaardige filosoof krijgt het zintuig van de tast het primaat. Het boek van Heelan heeft de retorische stijl van het gloriëren in het oergevoel van de intieme lichaamsruimte, ten opzichte waarvan de entree in de wereld van het perspectief als zondeval verschijnt. Is dat op grond van zijn argumenten gerechtvaardigd?

Paul Cézanne, ‘De bocht in de weg bij Roche-Guyon’

John Rewalds foto van dezelfde plaats

We hebben nu een derde ruimte, maar is dat de oerruimte? Als volgende getuige roepen we nu Robert Romanyshyn op. Hij schreef - alweer - een geschiedenis van het perspectief, ditmaal met de nadruk op de technische produktie van de ruimte via fotografie enzovoorts: *Technology as Symptom & Dream*[9]. Romanyshyn is een Amerikaanse leerling van de Nederlandse psychiater en metableticus Jan Hendrik van den Berg, wiens werk een sterk fenomenologische inslag heeft. Ook bij hem staat het onderscheid tussen authentieke en wetenschappelijk afgeleide wereld centraal. Hij noemt dat: de wereld in eerste en tweede structuur. Romanyshyn wil laten zien hoe de cultuur zich verwijderde van de eerste structuur door de opkomst van het perspectief. Hij maakt een interessant punt door te laten zien dat de Middeleeuwse ruimte een mythische ruimte was, waarin lichamen in afbeeldingen afmetingen kregen toebedeeld overeenkomstig hun belangrijkheid en niet volgens perspectivische proporties. Hij laat de verlegenheid zien die in de aanvang bestond als een Middeleeuws lichaam in een Renaissance-perspectief moest worden geplaatst. In het schilderij *Heilige maagd met kind in kerk* van Jan van Eijck zien we de Moeder Gods als een reuzin optorenen in een overigens perspectivisch verkokerd kerkinterieur. Het Middeleeuwse lichaam wordt letterlijk gekleineerd wanneer het perspectivische

zien zich doorzet, schijnt Romanyshyn te willen zeggen. Als Heelans hyperbolische ruimte de oerruimte zou zijn, heroverd op de perspectivische greep, zou ze volgens het denkschema van Romanyshyn de Middeleeuwse ruimte in ere moeten herstellen. Door overdrijving van de lichamelijkheid protesteerden de Middeleeuwers tegen perspectivering, maar ze zouden achteraf content moeten zijn met het herstel van de hyperbolische ruimte van het lichaam. Romanyshyn voert ook bewijslast aan op landschappelijke schaal. Hij toont een Middeleeuwse weergave van een stad - *Zicht op Florence*, (fresco, Loggia del Bigallo) - en stelt daar een later panorama van Florence tegenover. De bedoeling van deze tegenstelling is te laten zien dat het panorama een pervertering van de oorspronkelijke Middeleeuwse ruimte biedt. Maar verbazingwekkend genoeg kan iedereen in één oogopslag zien dat het Middeleeuwse stadsbeeld *niet* volgens een hyperbolisch schema is ingericht. De Middeleeuwse ruimte is veel-

eer planimetrisch, opgebouwd volgens Pythagoreesche principes. Er is geen horizonlijn, maar ook geen kromming. De huizen, paleizen en kerken zijn naast en boven elkaar gestapeld, rijzen hoog boven de toeschouwer uit, omringen hem geheel. Dit is inderdaad een aparte variant op een omsloten lichaamsruimte, dicht op de huid, maar zij doet geen uitnodiging uitgaan om erin te treden, zoals de impressionistische hyperbolische ruimte, want er valt geen drempel te overschrijden: men zit er al van meet af aan onontkoombaar in. Het argument van de herwonnen oerruimte begint te knarsen. Het schema van authentieke ruimte en reducties daarvan loopt aan de grond.

Ik heb er tot slot bovendien een boek over de prehistorische grotschilderingen in Lascaux op nageslagen[10.]. Het zou zo kunnen zijn dat de concentrische blik van de impressionisten tamelijk dichtbij de schilderkunst in grotten ligt, omdat de laatste door de ruimte zelf al in concentrische vorm wordt gedwongen. We zouden dan in beide gevallen in metaforische zin met een baarmoederlijke schilderkunst te maken kunnen hebben. De Middeleeuwse voorstellingswijze zou dan wellicht reeds dáárop een protoreductie kunnen zijn. Maar ook deze hypothese wordt door de afbeeldingen gelogenstraft: de beeldcompositie in Lascaux is noch Middeleeuws, noch impressionistisch. Maar hoe verleidelijk ook, een inspectie van verschillende mythische ruimtes voert hier echt te ver[11.]. Toch mogen we niet mopperen over de opbrengst van deze exercitie. We hebben afgerekend met het dichotome schema van lichaamsparadijs en zondeval, dat in allerlei hedendaagse varianten bij de besproken auteurs nog tamelijk virulent blijkt te zijn. In de plaats daarvan hebben we een hele reeks ruimte-ontsluitingen gezien, die ieder op hun beurt een specifiek voor dat doel ontwikkelde lichamelijkheid veronderstellen, die soms zelfs met behulp van ingelijfde technieken wordt gegenereerd. Hoe verhouden die visies zich nou? Wisselen ze elkaar achtereenvolgens af, of zijn ze ook naast elkaar betrekbaar, misschien zelfs onderling aanvullend? Ter opheldering hiervan moeten we ons nog een laatste inspanning getroosten.

De Middeleeuwse ruimte toont een gesloten façade, een omheining waarover men niet heen kan zien. De perspectivische ruimte introduceert de spanning tussen standpunt en horizon. Deze ruimte ontstaat door decentrering ten opzichte van de middelpuntige Middeleeuwse ruimte. Door de horizonlijn te trekken wordt bovendien gesuggereerd dat er iets achter ligt. Maar de visie is inspecterend, eenpuntig gericht. De perspectivische blik inventariseert de wereld vanuit een vast, maar wel verplaatsbaar standpunt. De panoramische ruimte wordt ontsloten door de verstrooide blik van de reiziger, die zijn aandacht nergens bij kan laten verwijlen omdat afzonderlijke plekken voorbijflitsen. Het is de blik op de wereld van een zich verplaatsende toeschouwer, waarin de verplaatsbaarheid van het perspectivische standpunt wordt geactualiseerd, hetgeen een nieuwe perceptie van de wereld genereert. Het heeft ook een hele tijd geduurd voordat het bijpassende lichaam gevormd was. Ziekten van vervoer vormden decennia lang een speciaal merk cultuurpathologie. De hyperbolische ruimte tenslotte schijnt te ontstaan als reactie op het voorgaande proces. Het ontheemde lichaam sticht zich een ruimte waarin het zichzelf kan bergen. Het is iets anders of je, zoals de Middeleeuwer, noodzakelijkerwijs geborgen bent omdat je niet over de rand kunt kijken, of dat je vanuit een verworven buitenstaanderspositie terug een omringende en overkoepelende wereld in wilt. Ik hoed mij er echter voor, die laatste beweging, die in het impressionisme gestalte

kreeg, louter restauratief te noemen. Want er wordt helemaal niet teruggegrepen op de constructieprincipes van de pre-perspectivische Middeleeuwse ruimte. Mensen waren wel de kluts kwijt. Statische panoramaschilderingen, zoals die van Mesdag, boden al enige opluchting, omdat men daar tenminste even in het midden van de wereld kon staan, een illusie die tegenover de zee buiten snel vervloog. Het was de tijd dat Van Gogh zich een oor afsneed en dat Gauguin naar Tahiti trok op zoek naar het verloren paradijs. Ontworteld als zij waren, zochten zij een centrum. Is de panoramische blik centrifugaal, dan is de hyperbolische blik centripetaal. Cézanne, Van Gogh, Gauguin en hun geestverwanten stichtten een geldige leefbare ruimte, waarin zij zich konden terugtrekken als reizigers die tenslotte naar huis en haard terugkeren.

En zijn we nu thuis? Niet op de fundamentele manier die Heelan gevonden pretendeert te hebben in het impressionisme. De verschillende ruimtes doordringen elkaar. Ik kan mij met mijn boekje nestelen in een treincoupé en hyperbolisch om mij heen zien, terwijl ik ook af en toe mijn panoramische blik over het

langssuizende landschap laat glijden. Ons lichaam is blijkbaar vrij plastisch, ofschoon het ook weerstand biedt. Niet elke ruimte-ontsluiting kan langdurig worden verdragen. Men moet zich niet alleen leren aanpassen aan historisch nieuwe vormen van ruimte-ontsluiting, maar ook leren schakelen tussen de verschillende zienswijzen. Thuiskomen betekent niet exclusief kiezen voor één manier van kijken, maar betekent blijkbaar ook leren balanceren. Maar wat hebben natuurbeschermers en landschapsarchitecten daaraan?

VI. De esthetische wending

Het debat over de criteria voor natuurontwikkeling stokt en verkeert in een impasse. Natuurbeschermers en architecten herhalen hun zetten. Er is een poging gedaan het debat naar het grote publiek te verleggen. Het Rathenau-instituut organiseerde afgelopen voorjaar een maatschappelijk debat over natuurontwikkeling, waarin een panel van leken en deskundigen op grond van alle ter beschikking gestelde informatie en na bezoek op locatie aan een aantal voorbeeldige natuurontwikkelingsprojecten, tot een eindoordeel kwam dat aan de verantwoordelijke minister kon worden aangeboden. De hoofdconclusies waren van tweeërlei aard. Er werd op de eerste plaats geconstateerd dat het denken in termen van ruimtelijke scheiding van natuur en cultuur een anachronisme is. De mogelijke mengvormen van natuur-cultuur in Nederland werden op een schaal uitgezet die liep van stadsnatuur via natuurvriendelijke bosbouw, moderne boerennatuur en traditionele boerennatuur naar spontane natuur. Al deze vormen vertonen een culturele index en kunnen niet op zuiver biologische basis functioneren. Dat dit uit een publiek debat naar voren komt, is pure winst vergeleken bij de defensieve strategieën die de natuurbeschermers op de ministeriële burelen nog steeds produceren. Op de tweede plaats werd in het eindrapport gesteld dat overheid en natuurbeschermingsorganisaties hun plannen voor natuurontwikkeling teveel van bovenaf opleggen. Ik bespeur hier de dominantie van de perspectivische blik die geometrische blauwdrukken op het landschap projecteert en zich in dezelfde beweging distantieert van datgene waar ze juist dichterbij wil komen. Als we de beide conclusies bij elkaar optellen, wordt er een pleidooi gevoerd voor een hybride landschap, waarin bewoners en andere gebruikers op velerlei wijzen geïnvolveerd zijn en worden. Laten we daar van uitgaan.

Sjaak Swart en Henny van der Windt waren als medeorganisatoren betrokken bij het Rathenau-debat. Mede daardoor gesterkt schreven zij in het jongste nummer van De Levende Natuur een fel betoog over nieuw in te voeren criteria voor natuurontwikkeling, onder de titel: ‘Verkade, Veronica of Neeltje Jans? De esthetische wending in het natuurdebat’[12]. Ook zij constateren de ingetreden moeheid voor biologen-praat: ‘De nieuwe ecologische inzichten laten zien dat er vrijheidsgraden zijn in het vormgeven van natuur. De keuze voor een bepaalde vorm van natuur kan slechts ten dele zijn gebaseerd op ecologische gronden. In de maatschappelijke discussie over natuurbescherming zien we ook dat deze meestal niet over ecologische principes gaan, maar over de maatschappelijke en symbolische betekenis van de natuur. [...]. Natuur is een cultuurhistorisch fenomeen en niet synoniem met een ecosysteem. Binnen het natuurbeleid en vooral binnen het natuurontwikkelingsbeleid

zal men zich dit verschil in natuurbeleving meer moeten aantrekken en antwoorden proberen te vinden op de hiermee verbonden problemen' (p. 234).

De esthetische wending die deze auteurs ten doop voeren, vraagt aandacht voor verschillen in natuurbeleving. Tijdens de tweede ronde van de Keijenbergcy-clus stelde Jozef Keulartz - een strijdbare milieufilosoof uit Wageningen - de wenselijkheid van een esthetische benadering met enige urgentie aan de orde[13]. Ofschoon ik die mening deel., vrees ik dat de esthetische benadering in de strijd die hij voert, wordt uitgespeeld tegen een ecologische, biologische of antropologische invalshoek. De leden van het laatste rijtje - *bien etonné de se trouver ensemble* - hebben gemeen dat zij de cultuur niet het laatste woord geven maar er iets tegenover stellen: de natuur als zelfordening, het authentieke lichaam of iets dergelijks. Keulartz' esthetische benadering wil daar juist van afwezen. Esthetiek is in deze opvatting een kwestie van culturele codes, niet van intrinsieke kwaliteiten. Esthetiek heeft uitsluitend betrekking op de cultuurhistorisch wisselende criteria van het smaakoordeel. Als men zich op dat standpunt stelt, wordt de cultuur-natuur verhouding alleen nog vanuit de cultuur bekeken. Wij kun-

nen de natuur niet anders kennen dan door de een of andere culturele bril. Als er variaties van natuurverstaan bestaan, dan is dat alleen maar omdat we over meerdere soorten brillen beschikken. Slechts op formeel-esthetische gronden kan een voorkeur voor de ene of de andere bril worden uitgesproken. Daarover moet je het met elkaar eens zien te worden in een democratisch gesprek waaraan zoveel mogelijk partijen deelnemen.

De klassieke esthetiek, die ik daartegenover graag wil verdedigen, gold als de leer van de zintuiglijke gewaarwording. Ik heb laten zien dat verschillende historische ruimte-ontsluitingen ook verschillende lichamen veronderstellen en mede produceren. Esthetiek is niet alleen een kwestie van formele interpretatie, van symbolische codering. In de esthetische beschouwing stuiten we op de grenzen van de kneedbaarheid van het lichaam. In sommige ruimtes delft het lijf op den duur het onderspit, ook al kunnen ze lijfelijk worden opgebracht. De esthetiek behoeft daarom de steun van de wijsgerige antropologie die de grenzen van de sociofysieke ruimte in kaart brengt. Dat is een totaal andere benadering dan die waarvan de antropologie vaak verdacht wordt. De antropologie is als wijsgerige discipline ontstaan in de nadagen van de Romantiek. Vandaar dat zij in haar aanvankelijke vorm zwaar schatplichtig was aan het dichotome denken in termen van authenticiteit en reductie. Maar als de antropologie één taak heeft, is het wel de deconstructie van de eigen ontstaansgrond. In de antropologie toont zich immers een menselijke zelfopvatting met een onvermijdelijk cultuurhistorische index. Het denken in termen van fundament en reductie is zelf al een exponent van decentrering. Tegelijkertijd wordt het verlies van gemeenzaamheid met de natuur bejammerd. Mijn esthetische excursies hebben echter de verklaring daarvoor in termen van universele oergrond en wetenschappelijke vervreemding daarvan ondermijnd. Dat wil niet zeggen dat we nu moeten doorslaan naar de andere kant en beweren dat soorten zintuiglijkheid, en het natuurverstaan dat daarvan telkens het correlaat vormt, slechts en uitsluitend culturele produkten zijn. Zelfs als we afzien van het idee van een universele vaste onderlaag, dan nog mogen we de verschillende esthetische ruimteontsluitingen wel eens vergelijken wat betreft hun levensvatbaarheid. Hoeveel cultuurpathologie zijn we bereid voor lief te nemen? Op die manier kan esthetiek een criterium bieden waaraan verschillende cultuur-natuur verhoudingen kunnen worden getoetst. Daar moeten we het zeker democratisch over hebben en dan moeten we met name ook de gebezigde retorische stijl en de metaforische bruggen tussen maatschappij- en natuuropvattingen in de gaten houden. Er valt op dit nieuwe spoor nog heel wat werk te verzetten. De voorgestelde analyses van antropologisch-esthetische aard kunnen twee kanten op. Men kan zich afvragen hoe bepaalde codes van ruimte-ontsluiting de sociofysieke zintuiglijkheid beïnvloeden, maar ook omgekeerd wat voor ruimtes worden ontsloten door bepaalde disciplineringen van het lichaam. Om het maar plat te stellen: hoe ziet een boer op een trekker de natuur? Ruimte-ontsluiting betekent tevens een specifieke ruimte afbakenen voor de ontmoeting met elkaar maar óók met de natuur. In wat voor een omlijning geven we de wereld een kans om zich aan te dienen? Net zo min als elke ruimte even herbergzaam is, is elke ruimte even uitnodigend voor natuur-cultuurcontact. Op formeel esthetische gronden is de panoramische Zen-tuin van West 8 ongetwijfeld van hoogstaander allooi dan de pure natuur die her en der in scène wordt gezet. Waar het sociofysieke lichaam zich ondertussen het beste thuisvoelt, en waar natuur zich het best te verstaan geeft, dat zijn andere vragen. Ik

ben speciaal langs het schelpenproject gereden om te kijken of het werkte, maar er zat nergens een vogel, geen zwarte en geen witte. Ik hecht aan het idee van ‘la chair du monde’ - het vlees van de wereld - van Merleau-Ponty. Daarmee drukt hij de solidariteit van al het organische uit. Omdat alle levensvormen kwetsbaar zijn is loyaliteit op zijn plaats. Richt de ruimte dan ook zo in dat ander leven eveneens zijn lichaamsruimte kan ontvouwen. De technische ontsluiting van de ruimte en de bijbehorende disciplineringen van het lichaam zijn nog lang niet afgelopen, zo dat al mogelijk is. En de kunst neemt nog steeds het voortouw bij de esthetische verkenning van de grenzen van de leefruimte. Lemaire betreurt het einde van de landschapsschilderkunst als genre. Volgens hem is met de ontheemding van de twintigste-eeuwse mens een historische beweging, die begon met de verkenning van het perspectief in de Renaissance, aan zijn einde gekomen. Maar ik kan hem hopelijk opbeuren. De landschapskunst is niet

beëindigd. Zij heeft slechts het museum verlaten. Toen het perspectief voor het eerst zijn intrede deed in de schilderkunst, schrokken de kunstenaars terug voor de diepte van een ledig land. Eerst werd de *venduta* beoefend, het doorkijkje vanuit een interieur naar een landschap achter het raam of de openstaande deur. De Hollandse schilders verlieten dit bangelijke onderdak en stapten naar buiten onder de blote hemel. Hetzelfde hebben onze hedendaagse kunstenaars andermaal gedaan. Het museum met witte wanden, waaraan listig belichte landschapsschilderijen hangen, is immers niet meer dan een *meta-venduta*. Vanuit een ceremoniële culturele ruimte wordt een veelheid aan vensters geopend op cultuurhistorische ruimtes. Het aanleggen van een verzameling pictorale ruimte-ontsluitingen laat zich verstaan als een culturele strategie van meta-ruimte-ontsluiting, die ook alweer een decentrerende act ten uitvoer brengt: de culturele ontmoetingen met de natuur worden hoogstens gerepresenteerd. Hedendaagse landschapskunstenaars hebben met deze strategie gebroken en zijn naar buiten getrokken. Daar doen zich nieuwe uitdagingen voor en worden nieuwe antwoorden geformuleerd op monumentale schaal. Ontheemding is één thema, maar vestiging en communicatie met de natuur zijn dat eveneens. Die thema's kan ik hier niet meer bewerken, maar daar ligt wel een fascinerend spoor.

De kunst is minstens zo opwindend als vroeger. Er wordt hevig geëxperimenteerd met de samenhang van lichaam en ruimte-ontsluiting. Er worden nieuwe lichamen geproduceerd en hun grenzen worden verkend. Hoeveel techniek kan worden ingelijfd? Donna Haraway schreef haar ‘Cyborg-manifest’, dat de integratie van lichaam en machine proclameert. Daarnaast wordt in de beeldende kunst de verminkbaarheid van het lichaam in performances uitgetest. De technieken die virtuele werkelijkheden in het vooruitzicht stellen, pogen ondertussen maximale onafhankelijkheid van het lichaam en zijn grenzen te bewerkstelligen. De natuur wordt voorgesteld als de organische basis die in evolutionair perspectief een bewustzijnsvorm voortbrengt die de natuur technisch achter zich kan laten door de zintuiglijkheid naar een virtuele ruimte over te dragen. Deze science-fiction voorspellingen gaan uit van een grenzeloze culturele kneedbaarheid van het lichaam. De geschiedenis leert dat het lichaam wel degelijk zijn grenzen stelt. Het lichaam vraagt voor zijn welbevinden geen pure natuur, want die is een historische fictie, maar wel een passende cultuur-natuurverhouding, waarin de natuur ook tot haar recht komt. Gelukkig wordt daar in tal van kringen druk aan gewerkt.

De vraag welke ruimte of combinaties van ruimtes natuur en cultuur onder de telkens veranderende technische condities op de meest levensvatbare wijze verenigen, moeten we eerst leren beantwoorden voordat we de boel met een forse zwaai gaan virtualiseren. De dierentuindirecteur van Artis, die in exotische organen wil handelen, staat niet alleen. Hij bevindt zich in gezelschap van een culturele voorhoede die met de grenzen van de lichamelijkheid experimenteert. Er is een kunstenares, Orlan genaamd, die zich bij wijze van performance publiekelijk aan plastische chirurgie onderwerpt. Zij reproduceert in haar eigen lichaam stijlkenmerken uit eerdere kunstzinnige codes van lichaamsafbeelding. Cultuur zet lichamen naar haar hand, is de pomoboodschap. Maar die lichamen breken door de korst van de cultuur heen als zij langdurig worden mishandeld. Niet het gefingeerde authentieke, maar het sociaal gemangelde lichaam legt het loodje. We moeten dus vooral goed leren letten op de grenzen die door het samenspel van organismen worden gesteld. Het experiment in

de ruimte wordt in toom gehouden door de rek van het lijfelijk bestaan. De natuur stelt grenzen aan de cultuur. *Natura Artis Magistra*, nietwaar?

Petran Kockelkoren (1949) is als wijsgerig antropoloog verbonden aan de vakgroep Systematische wijsbegeerte (Faculteit. WMW) van de Universiteit Twente. Hij publiceert geregeld over landschapsarchitectuur en -kunst en over milieufilosofie.

Eindnoten:

1. 'De natuur is sterker dan de beschaving', Paul J. Smith, NRC Handelsblad, Cultureel Supplement, p. 10, 27-9-96.
2. En dan: wat is natuur nog in dit land? Natuurbescherming in Nederland 1880-1990, Henny van der Windt, Boom, Meppel, 1995.
3. Voor de de teksten van de uitgesproken lezingen zie: *De eeuw van Thijsse 100 jaar natuurbeleving en natuurbescherming*. Heimans en Thijsse Stichting, Amsterdam, 1996, p. 37-44.
4. 'WNF bepleit meer natuur langs kust', NRC, 29-10-96, p. 10.
5. *Filosofie van het landschap*, Ton Lemaire, Ambo, Baarn, 1970, p. 69.
6. *Entfernung der Natur*, Oskar Bätschmann, Dumont, Köln., 1989, p. 41.
7. De inlijving van de trein en de gevolgen daarvan voor de waarneming werd uitvoeriger onderzocht in: 'De technologische vervluchtiging van de werkelijkheid', Reginald Luijf, in: *Boven de groene zoden*, Petran Kockelkoren (red.), van Arkel, Utrecht, 1990, p. 97-111, en in: 'Naar een technische intimiteit met de dingen', Petran Kockelkoren, Wijsgerig Perspectief, nr. 6, 1994, p. 187-193.
8. *Space-perception and the philosophy of science*, Patrich A. Heelan, Univ. of Califonia Press, London, 1983.
9. *Technology as Symptom & Dream*, Robert D. Romanyshyn, Routledge, London & N.Y., 1989.
10. *Die Höhlenbilder von Lascaux oder die Geburt der Kunst*, Georges Bataille, Skira Klett-Cotta, Genf, 1986.
11. Voor de aanwezigheid van mythische ruimtes in hedendaagse grootstedelijke omgevingen, zie: *Placeways*, E.V. Walter, Univ. of N. Carolina Press, London, 1988. Voor de historische doorwerking van mythische ruimtes in de tegenwoordige natuurperceptie zie: *Landschap en herinnering*, Simon Schama, Uitg. Contact, Amsterdam, 1995.
12. 'Verkade, Veronica of Neeltje Jans? De esthetische wending in het natuurdebat', Sjaak Swart & Henny van der Windt, De Levende Natuur, 97e jaargang, nov. 96, p. 232-235.
13. Zie 'Verkade versus Veronica', in: De Groene Amsterdammer, 20-3-1996.

Ingrid Hoogervorst
Het landschap zit onder mijn huid
In gesprek met Henk van Woerden

Henk van Woerden (1947) is schilder en schrijver. Hij debuteerde in 1994 met *Moenie kyk nie*, een autobiografische roman over een Nederlands gezin dat in de jaren vijftig naar Zuid-Afrika emigreert. De moeder sterft jong en de vader wisselt te vaak van vriendin en geloofsovertuiging om zijn kinderen een basis te bieden in het nieuwe land. Het boek beschrijft hoe tegen de achtergrond van de apartheid het gezin langzaam uiteenvalt. De jongere broer van de verteller wordt schizofreen en verdwijnt in een inrichting. Zelf keert hij gedesoriënteerd terug naar Europa. Het boek werd in 1994 genomineerd voor de Libris Literatuur Prijs. Ook in zijn tweede roman *Tikoes* is de verscheurdheid van de migrant het hoofdthema. De hoofdpersoon, Thys, keert na twintig jaar met zijn Duitse vriendin Tikoes terug naar Zuid-Afrika waar hij is grootgebracht. Zijn verhouding tot het land en tot zijn geliefde wordt gekenmerkt door vervreemding en verbondenheid. Beide personages zijn getekend door een van geweld doordrongen verleden, dat wordt versterkt door de ontwrichte staat van het land waar ze doorheen reizen.

Totale breuk

Henk van Woerden kan goed kijken en luisteren. Wat zijn romans kenmerkt, zijn de zintuiglijke beschrijvingen van het immense Afrikaanse landschap. Het landschap van zijn jeugd dat in de vorm van gestolde beelden op zijn netvlies is achtergebleven om nooit meer te verdwijnen.

Op weg naar ons interview bedenk ik dat Henk van Woerden me geen makkelijke prater lijkt. Zoals vaak bij die onbestemde indrukken van iemand die zijn gebaseerd op een foto of een vaag gerucht blijkt de werkelijkheid heel anders te verlopen. Van Woerden praat veel en snel. In de tot atelier omgebouwde verloskundezaal van een voormalig ziekenhuis is het groot en licht. We praten over zijn laatste boek, over het niet kunnen wortelen, over de overrompelende berg op de Kaap, over wat het betekent een migrant te zijn en over de huidige leefomstandigheden in Zuid-Afrika. Hij staat met zijn rug naar de hoge, lichte ramen gekeerd en hij praat naarmate het gesprek vordert steeds somberder en feller over het land dat zijn werk en leven nog steeds beheerst. Of het erg zwaar is geworden?, vraagt hij aan het eind bezorgd.

De lezer van je boek krijgt de indruk dat je met je denk-en gevoelswereld nooit los bent gekomen van Zuid-Afrika? Hij reageert aanvankelijk wantrouwend. Wat wil je horen...dat ik er nooit van ben losgekomen? Het zijn deelaspekten van mijn bestaan. Ik tap uit het autobiografische vaatje omdat ik niet zou weten hoe je het anders moest doen. Mijn eerste boek gaat over Zuid-Afrika toen, veertig jaar geleden, mijn tweede over Zuid-Afrika nu. Ik was negen toen we er naar toe gingen en tweeëntwintig bij terugkomst. Belangrijke jaren in iemands bestaan. Het land heeft een onuitwisbare indruk achtergelaten. De breuk die elke groei naar volwassenheid geeft, de breuk met de ouders of de overgang van dorp naar grote stad, gaat bij de meeste jongeren geleidelijk, terwijl de oversteek naar een totaal vreemde wereld voor mij definitief

was. De breuk was een feit, je moest leren thuis te raken in een andere taal, maar ik zou er niet over schrijven als ik niet wist dat het een algemene geldingskracht had. Je gebruikt wat je meemaakt, maar het is een deelaspekt dat ook voor anderen interessant moet zijn.

In mijn eerste boek wilde ik de hele emigrantenproblematiek beschrijven. In *Tikoes* gaat het om iemand die zich naar het heden toeworstelt, niet iemand die teruggaat naar het verleden. Hij reist door zijn nostalgie heen. De verteller wil het beeld uitwissen dat hij had van het land toen hij vertrok om de huidige situatie van Zuid-Afrika te kunnen zien, zonder die voile, dat netwerk van het verleden.

Met zijn geliefde Tikoes, een vrouw van Oosterse afkomst die in Duitsland is opgegroeid, maakt de verteller Thys

zijn reis door Zuid-Afrika. Hij kent haar een paar maanden en de prille liefdesrelatie spiegelt zich in de hernieuwde kennismaking met het land van herkomst. 'Kon je in een ander persoon afdalen, zoals je een land bezocht dat je in een ver verleden achter je had gelaten?' vraagt Thys zich af. Het boek geeft geen antwoord op deze vraag. Beide 'ontheemden' zoeken in deze nieuwe omgeving naar zichzelf en naar een thuis, maar of ze dat zullen vinden in Zuid-Afrika laat de schrijver open. Het alom aanwezige geweld is in ieder geval geen reden om zich er niet te vestigen. Beiden hebben ze bij al die berichten over moord en doodslag immers een gevoel van herkenning. Ook Tikoes heeft als drugsverslaafde een gewelddadig verleden. Ze woonde jaren samen met een dealer die bij tijd en wijlen zeer agressief werd en door haar toedoen van de aardbodem verdwijnt. De nabijheid van geweld is niet afschrikwekkend, maar betekent eerder thuiskomst. 'Zonder dood zou thuis onherkenbaar zijn gebleven,' zegt Thys ergens in het verhaal.

Onverbiddelijk landschap

Van Woerden woont al twintigjaar in Europa en de beelden van zijn jeugd zijn verstold en zitten hem in de weg. Het verhaal is een reis uit zijn eigen verleden naar het heden. Het blijkt moeilijk de vertellende ik van de schrijver te scheiden. Ik stel voor over hem zelf te praten omdat het anders wel erg ingewikkeld wordt. Daar stemt Van Woerden mee in. Terwijl hij vertelt, dringt steeds vaker het Zuidafrikaanse accent in de woorden en intonatie van de zinnen door.

Die beweging naar het heden wordt hem pas duidelijk door haar verhalen, herinneringen aan vroeger die in Zuid-Afrika naar boven komen. Zij spiegelen zijn eigen gewelddadige verleden en hij herkent haar littekens. Die hoofdpersoon luistert en observeert zoals hij dat vroeger heeft geleerd en de rest van zijn leven is blijven doen. Hij zegt weinig, maar laat haar verhalen in zich doordringen en beseft hoeveel ze met de gewelddadigheid in zijn eigen jeugd te maken hebben. Hij is blij met haar geweld.

Welke beelden stollen na terugkomst?

Voor mij is dat het landschap omdat het alles overheerst. Het Zuidafrikaanse landschap is een persoon, door zijn uitgestrektheid, grootsheid en de onveranderbaarheid ervan. De verhouding tussen mens en natuur verschilt enorm met die van ons. Hier zijn de verhoudingen tussen mensen veel belangrijker. Nederland heeft geen ruimte en een landschap staat altijd tussen mensen wier leven een aaneenschakeling is van kamertjes. Het is een veel geringere component van het dagelijks bestaan dan een landschap in Zuid-Afrika, maar dat geldt ook voor Anatolië of Iran, dus het gemis ervan zal voor elke emigrant opgaan.

Voor de gemiddelde Afrikaan is er de verhouding tussen de mens en grote, vrij gevaarlijke dieren, een bulderende rivier of een dreigende berg. De zon klimt daar met zo'n onverbiddelijkheid naar boven.... In de winter is het licht door de kou zo scherp dat het snijdt in je hoofd, in de zomer is het zo schel dat het alles doodslaat. Dat zijn heel lichamelijke ervaringen. De schaduwen zijn dieper en inktzwart. Het contrast tussen in de zon staan of in de schaduw is bijvoorbeeld véél groter. Aan het

Nederlandse landschap wordt voortdurend gesleuteld, het wordt in blokjes verdeeld en als je na twintig jaar terugkeert zou alles - het patroon van de wegen, de loop van rivieren - veranderd zijn. Bergen laten zich niet veranderen. Als je in Kaapstad aankomt, is er onherroepelijk die vlakte, die ruimte, dat loodzware licht en die berg aan het einde. De aanwezigheid van die berg broeit, hij heeft invloed op het leven van de mensen die er wonen. Hij is een groots en zwijgend gegeven waar je niet van loskomt. Het landschap zit onder mijn huid en in mijn hoofd. In Noord-Europa zoek je het tevergeefs terug.

Waarom aardde je familie niet in Zuid-Afrika? Hadden Nederlanders het daar moeilijker?

Het ging niet alleen om het gezin Van Woerden dat er niet kon aarden, het ligt algemener. Het is symptomatisch voor de meeste emigranten uit Europa die zich in De Derde Wereld vestigden. Ze mislukten omdat hun verwachtingen niet strookten met de inheemse ontwikkeling van die landen. Kijk maar naar Indonesië. De geschiedenis wijst uit dat de hele gang van Noord-Europeanen naar het Zuiden meer mislukkingen dan succesen toont.

De Zuid-Afrikaanse, blanke samenleving is doodsbang. De achterblijvers bewegen zich niet, ze zijn verlamd, terwijl om hen heen het geweld steeds dichterbij komt. De meesten zijn natuurlijk gevlucht en leven nu ergens met de schimmen van dat landschap in hun hoofd, verlangend naar hun moedertaal.

> Ik was te vertrouwd geraakt met de beeldspraak van het noorden. Het lichaam ging op reis, maar in het hoofd bleef alles halverwege steken, zodat de gedachten tussen twee continenten spagaat maakten. Doemde er een keer vergelijkingsmateriaal uit het zuiden op, dan werd het door de winterse ijs-schotsen en het wonderlijk heldere, gelijkgestemde herfstlicht van het noorden weer betrekkelijk gemaakt. Bij de riviermonding, verzon ik, werd iets van beide werelddelen geboden. De heuvels van Matjiesfontein hadden altijd enigszins Europees aangedaan, weker, minder hard dan het achterland.

Degene die het best slaagt in de overstap van de ene naar de andere cultuur is de kameleon, de mens die zichzelf ontrouw is. Een migrant kan nooit duidelijk maken dat hij als buitenstaander recht heeft op het land van zijn keuze. Hij moet altijd begrip voor zijn situatie vragen aan de autochtoon, het is nooit andersom. De mate waarin hij opgenomen raakt in de nieuwe situatie is evenredig aan zijn zelfontkenning. Daarom gebruik ik het beeld van de kameleon, iemand die de schutkleur aanneemt van zijn omgeving. Hij verliest zijn kleur zodra er gevaar dreigt. Thys gedraagt zich bij familie en vrienden als een kameleon. Hij observeert en luistert en moet letterlijk van kleur veranderen wil hij geaccepteerd worden.

> De kameleon; verkleursmannetjies, noemden we ze - in de tijd dat we nog niet op een Engelse school zaten - en in gedichten stond trapsoetjies voor hetzelfde dier. 'Trap zoetjes,' zei Tikoes, en glimlachte.

Opnieuw een vreemdeling

Jij hebt meerdere malen die gedaanteverwisseling moeten ondergaan: na je aankomst in Zuid-Afrika en bij terugkomst in Nederland. Hoe deed je dat?

Mijn identiteit verliep via de taal. Als jongetje ben ik Afrikaanstalig opgevoed, het Zuidafrikaans was mijn moedertaal. Daarna kwam ik op een Engelse school terecht en moest mezelf vertalen naar het kleinburgerlijke Engelse milieu van die tijd. Aan de universiteit van Kaapstad waar ik kunst studeerde, ging ik een paar treden omhoog op de talige ladder en veranderde mijn plat-koloniaal Engels in bekakt Oxfords.

De volgende gedaantewisseling had plaats toen ik in mei 1968 terugkeerde naar Nederland. Ik vond dit land benauwd, het stond me tegen. Ik zat op mijn grootmoeders flatje in Bussum - zij was in Kaap gebleven - en voelde me verschrikkelijk ellendig. Ik schaamde me omdat ik mijn taal kwijt was en de Nederlandse gewoonten waren onbegrijpelijk voor me. Dat rare eten. De HEMA binnenwandelen betekende een absolute cultuurshock. Het beeld van het naoorlogse Nederland dat ik als achtjarig jongetje had bewaard vond ik nergens terug. Terwijl ik wel dacht: 'Ik ben thuis,' want als ik op straat wandelde, leek ik fysiek op de mensen om me heen, iets wat in Afrika nooit zo was. Ik was opnieuw een vreemdeling.

Ik moest bijvoorbeeld televisie leren kijken, wat voor mij een totaal onbekend fenomeen was. In Zuid-Afrika hebben ze de komst van de televisie vanwege de

democratiserende en gelijkschakelende werking heel lang tegengehouden. Pas tegen het einde van de jaren zeventig is de televisie daar geïntroduceerd. Ik wist niet hoe je naar dat kleine schermpje - het was nog zo'n oude zwart-wit-tv - moest kijken. Steeds als ik mijn hoofd bewoog, flitste het en verschoof het beeld.

Hoe heb je je leren aanpassen?

Van mijn hele Afrikaanse vriendenkring was iedereen vertrokken. Je kon niet blijven vanwege de politieke omstandigheden en als kunstschilder had ik daar geen enkele ontplooiing. Als tweeëntwintigjarige besloot ik me in de Hollandse cultuur te integreren, me aan te passen aan het leven hier. Twintig jaar lang heb ik dat Zuidafrikaanse verleden ontkend. Ik sprak er met niemand over - wat in die tijd ook noodzakelijk was. Ik begreep van de Nederlandse politieke situatie, van die links-rechts scheiding, helemaal niets, want ik dacht: ‘Waar hebben ze het over? Hier zijn helemaal geen tegenstellingen.’ Ik zag geen onderscheid tussen WD en wat links van de PvdA stond. Er waren geen *issues*, niemand vloog elkaar naar de keel of maakte elkaar af..

Na negen maanden Bussum vluchtte ik naar het ‘foute’ Griekenland onder de junta en betrapte mezelf op blijdschap over een systeem met een dictatuur. Vriendelijk omgaan met mensen in uniformen, je wist wie de vijand was: zonder doodslag geen herkenning.

Ben je gaan schrijven om jezelf onder al die gedaantewisselingen terug te vinden?

Het was niet de drijfkracht, maar misschien wel het gevolg. Schrijven betekent een goed verhaal vertellen omdat je denkt dat je dat kan. Ik schilder en schrijf verhalen omdat ik dingen wil maken zoals iemand meubels maakt. Een andere manier van leven kan ik me niet voorstellen. *Moenie kyk nie* was het boek van het oog: ik ben een kijker en wilde laten zien hoe het leven in een land met een apartheidsregime eruit zag. *Tikoes* is het boek van de neus. De associaties die door geuren worden opgeroepen zijn nog onmiddellijker dan die van het oog. Ze zijn chaotischer omdat je er veel minder greep op hebt.

Rook het anders in Nederland?

Wat ik me herinner, is de geur van Hollandse bloemen: schoon en fris of de geur van rotte bladeren. Dat was nieuw voor me. In Afrika overheerst de lucht van brandhout, pijnbomen en het zilte van de twee oceanen - de Indische en Atlantische - die De Kaap omsluiten.

Leven onder een stolp

Wat was er veranderd toen je na twintig jaar terugging naar Zuid-Afrika?

Toen ik in 1989 terugkeerde, bleek er niets veranderd. Ik daalde af in het land van mijn jeugd en daar stond dezelfde berg, daar hing dezelfde lucht. Niet alleen het landschap was onveranderd, ook het stratenplan, de mentaliteit, de verpakkingen van huishoudelijke spullen, de dagelijkse gebruiksvoorwerpen zoals pakjes thee, spaghetti... alles. De hele vijftigerjaren-cultuur bestond nog. Het was een *timelock* en ik was euforisch. Ik wil nog eens met een kladblok door de supermarkt lopen en alle dingen noteren die ik van veertig jaar geleden herken. Uit sentimentele overwegingen zou ik graag een koffer van al die spullen meenemen. Dat kleinburgerlijk-Engelse blijft steken bij hetzelfde middagtijdstip voor thee, de toast met ansjovispasta, tennis en cricket; het is beschermd en veilig. Als je naar Australië zou gaan, vind je hetzelfde terug.

Ik ging pas twintig jaar na mijn vertrek uit Zuid-Afrika terug omdat ik meende dat het toen kon. Met Kerst, toen Mandela vrij gelaten zou worden. Uiteindelijk kwam hij pas drie maanden later vrij, maar de poltieke omwenteling was op handen. De reden dat ik niet eerder ging, was juist de angst terecht te komen in de valkuil van de romantische *Heimat* - het leven onder een stolp, zoals ik het in *Moenie kyk nie* beschrijf. Het was een onverdraaglijk idee dat alles was blijven voortbestaan. Uiteindelijk bleek dus na twintig jaar niets veranderd, ook niet na de omwenteling.

Die herkenning legde een voile over alles heen en verborg het heden. Om de werkelijke toestand in Afrika te kunnen zien, moest de voile verscheurd worden. De moeite die het verscheuren ervan kostte, wilde je in dit tweede boek beschrijven. Hoe was het zicht op de realiteit daarna?

Voor ons is apartheid een dagbladbegrip waarvan we denken dat het voorbij is. Maar Nederlanders hebben geen idee van de anarchie in Zuid-Afrika. Het is een land met verschrikkelijk veel angst. Men heeft geen vertrouwen in de overheid, er wordt

geroofd, gemoord, verkracht, er zijn geen gevangenissen en geen wethandhavers. Er is alleen een politie met vuile handen. Van handhaver van een misdadig regime naar gedienstig zijn aan een gemeenschap en het handhaven van een *public service* houdt een mentaliteitsverandering in als van het jaar nul naar het jaar 2000. Bij mijn laatste bezoek interviewde ik politieagenten die vol berouw bekenden te proberen de mensen te dienen in plaats van te knevelen, maar het wordt nog steeds alleen met de mond beleden.

Het openbaar vervoer is geërodeerd, weggevaagd. Het bussysteem rond Kaapstad zoals ik dat kende toen ik jong was, bestaat niet meer. De treinen zijn erg onveilig. Je moet precies weten in welke coupé je gaat zitten en waar je naar toe gaat, anders ga je er aan. Je wordt om een paar stuivers vermoord. Zelfs je totaal gebarricadeerde huis biedt geen garantie. Blanken, zoals Leo in mijn boek, wonen in hun auto, want zolang je in beweging bent, ben je veilig.

De situatie onder de blanken grenste voor de omwenteling aan schizofrenie, daarna werd het die van de totale paranoïa. Anders overleef je het niet. Je moet je voortdurend afvragen: kan ik deze wijk in, is deze straat veilig, wie loopt er met me mee, wie bevindt zich achter me, wie voor me, kan ik deze bus nemen, is dit station veilig? Een dagelijkse realiteit voor wie te voet gaat en dat is de overgrote meerderheid van de bevolking. De gemiddelde toerist beweegt zich van veilige

straat naar veilig natuurgebied, niet bewaakt door de staatspolitie maar door het leger of particuliere bewakingsdiensten die als paddestoelen uit de grond schieten omdat de overheid het af laat weten.

Op de zandvlakte Khaye Pitra bij de Kaap wonen anderhalf miljoen mensen zonder enige sociale voorziening. Als blanke kun je je er niet vertonen, er is geen politie, geen gezondheidszorg, geen brandweer want die durft daar niet te komen, geen scholen, geen administratie... niets. Op de enige politiepost die er staat, durft niemand buiten de omheining te komen uit angst vermoord te worden. De ambassade zal me dit verhaal niet in dank afnemen, maar het is de gruwelijke werkelijkheid.

Ik was me indertijd ook bewust van het geweld. Waar ik dat bewustzijn vandaan haalde, weet ik niet, maar ik had het. Ik kreeg ooit een klap op mijn hoofd en kwam in een ziekenhuis terecht waar overal om me heen gewonden en lijken werden binnengedragen. Naast me op een bankje zat iemand met een mes in zijn hoofd. Als welgestelde Zuidafrikaan moet je verdomd goed weten waar je verzorgd wordt. Zomaar naar een ziekenhuis gaan, heeft geen zin, want je wordt gewoon niet geholpen. De hele gezondheidszorg is afgezakt naar een Derde Wereld-situatie omdat alle voorzieningen die Vroeger waren voorbehouden aan een kleine groep welgestelden, nu door iedereen gebruikt worden. De mensen die het kunnen betalen laten zich direkt naar Londen vliegen.

Toen ik mijn broer bezocht, die nooit is wegegaan, kwam zijn hele leefsituatie mij lachwekkend voor. Lachwekkend én bedreigend als je er te lang in vertoeft. De omgangsnormen, het volstrekt platvloerse van het materialistische gezwets en het niet-nadenkende en cultuurloze van die mensen. De gesprekken gaan over vrouwen, geld en drank. Na tien minuten grijpt het je naar de keel en dan jij naar het glas. De banaliteit van het leven van de blanken is eerst om te lachen, maar uiteindelijk om te snikken.

Tikoes van Henk van Woerden is uitgegeven bij Balans.

Ingrid Hoogervorst [1952] studeerde Nederlands in Amsterdam. Van 1991 tot 1993 was zijn literatuurrecensente van De Limburger. Tegenwoordig is zij als literatuurrecensente werkzaam bij De Telegraaf.

Reprise
Yves van Kempen

Zotheid

De behoefte om de wereld af en toe eens stevig op zijn kop te zetten, is niet van vandaag of gisteren. Het oude Rome al kende zijn *saturnalia*, de zevendaagse nieuwjaars- en lentefeesten met verkleedpartijen en maskerades waarin de slaven vrijaf hadden, zodat ze ongehinderd hun meesters voor de gek konden houden. Eveneens uit Rome komt het protocol van het *Cena Cypriani*, een beschrijving van een losbandig feestmaal uit het jaar 876 dat sterk aan het Bijbels Laatste Avondmaal doet denken. De sfeer is er alleen heel wat minder sereen. Tafelheer is uiteraard Jezus Christus. Hij laat zich de wijn van gedroogde druiven, de zogenaamde ‘passus’, zo goed laat smaken dat hij er zijn ‘passio’, zijn lijden, totaal door vergeet. Stevig aangeschoten mengt hij zich als de grootste lolbroek tussen de gemaskerde en beschilderde studenten, die in travestie of getooid met ezelskoppen ronddansen in een tot balzaal omgetoverde kerk.

Niet alle apostelen geven *acte de présence*. Wel Petrus natuurlijk, die heeft een haan bij zich, een voortdurend kraaiende dwingeland die daarom ter plekke de nek wordt omgedraaid. Judas, de man die zijn meester verraadde met een kus, ontbreekt evenmin. Hij loopt in het wilde weg alle feestgangers af te zoenen; tot zijn gegadigden horen onder meer Adam en Eva, Kaïn, Abel en Samson. Na de maaltijd krijgt Herodes het op zijn heupen en leeft zich uit in een wulpse dans. David grijpt vervolgens naar de harp en dan wordt er het *potus noster* aangeheven, een lofzang op de drank; natuurlijk gebeurt dat in de vorm van een blasfemische variant op het *pater noster*, het *onze vader*: ‘Onze drank die in de flessen zijt’, zo begint het, ‘Uw naam worde verbreid, uw rijk kome, zowel dankzij de fles als wat de gebruiker daarvan uitschijt. Geef ons heden onze portie brood en wijn, en vergeef ons alle slemppartijen, want zonder die kunnen we niet gedijen, zoals ook wij onze dorstige vrienden vergeven en leid ons in de bekoring van het dorstlessen, maar verlos ons wel van lege flessen.’

Dichter bij huis speelden zich de *festa follorum* af, georganiseerde gekkenfeesten waarvan voor het eerst melding wordt gemaakt in de tiende eeuw. Ook daarin gaat het om een rituele omkering der waarden met de bedoeling de gevestigde orde van kerk en maatschappij even danig onderuit te halen. Feestzaal is meestal een kerk, kathedraal of klooster en de feestgangers hangen er naar hartelust de beest uit. En hoe kan het anders, boertigheid en schunnigheid verschaffen het meeste plezier. Priesters en klerken hebben tijdens het misoffer mombakkesen op, iedereen in de kerk danst verkleed rond, de liturgische teksten worden doorspekt met obsceniteiten, in plaats van wierook snuift de quasi-kerkganger de lucht van brandend schoeisel op, er wordt zwarte pudding gegeten en bij de slotformule *lte*, *Missa est* laat de priester drie keer een keiharde boer. De feestvarkens antwoorden zo luidruchtig mogelijk met een eigen boer of scheet en proberen vervolgens zo snel mogelijk de kerk uit te komen, want de laatste moet aan iedereen zijn gat laten zien.

Uiteraard het gat, de plebejer onder de lichaamsdelen. Zo'n uitsmijter was eigenlijk een hilarische hommage aan het blinde oog dat alles ziet. De aars is een ware kosmopoliet; op zijn gemak op elke plee bestudeert hij de onderkant van de wereld en daarmee het werkelijke fundament van de samenleving. Hij beziet de ontbinding

en ruikt het bederf. Elke stoel is zijn troon, ook de koninklijke, de pauselijke en de ministeriële. Het incasseren van schoppen en aframmelingen met roe, zweep of lat heeft hem wijzer gemaakt dan het hoofd, dat zich steeds weer illusies maakt over betere tijden. De aars is realistisch en weet waar het uiteindelijk op aan komt: de vaste grond van de bescheten aarde en niet het reukloos luchtkasteel.

Tijl Uilenspiegel is de volkse gigant die als geen ander de dubbelzinnigheid met mond en kont be-

speelt. Zijn levenshouding in acht genomen, moet hij zich nog het meest verwant hebben gevoeld aan al die narren, gesjeesde studenten, bedelmonniken en jongleurs die in de middeleeuwen een zwervend bestaan prefereerden boven het gemak van het kontzitten onder eigen dak. Nooit te beroerd om zijn achterste te laten zien, ook datvan zijn tong, is hij een vechter voor mentaliteitsverandering, een agressieve nar die zelfs letterlijk om zich heen slaat, iemand die zich niet laat leiden door de analytische woordkeus van de rationalist maar trouw blijft aan zijn spontaniteit, gewiekstheid en baldadigheid wanneer hij de wereld een spiegel voorhoudt. Een geest die eeuwig jong blijft, zo bewijst de succesrijke cabaretgroep 'Niet Uit Het Raam' in Afgeragd, een gespierd en bijtend programma waarin intellectueel woordspel en fysieke dommekracht elkaar de hand reiken om de dagelijkse werkelijkheid te bespotten.

De spottijd begint uiteraard met de elfde van de elfde, twee maal het gekkengetal. November bijt de spits af, en wel met Sint Maarten, wanneer kinderen met lichtgevende lampionnen, vurige bietenmaskers en vlammende zwenkpotten op weg gaan naar de brandstapel waar de heilige zijn mantel doormidden zal klieven om een deel ervan aan een arme sloeber weg te geven. Maar het eerste hoogtepunt van de zottigheid ligt in de maand december. Op de 28-ste slaat ze haar grote slag, de dag van Onnozele Kinderen. Kinderen en onnozelen grijpen in en buitenshuis de macht. Ze benoemen een kinderbisschop, geven hem een staf met aan het uiteinde een zottenkolf en zetten hem een narrenkap op, een mijter met belletjes. Volgen daarna Driekoningen - 6 januari - met de koek en de boon en uiteraard de avond voor de vasten zelf waarna de onthouding van het vlees begint: carnelevare, wat letterlijk 'vlees wegnemen' betekent. Vastenavond, carnaval.

Eten en drinken horen bij carnaval, zoals Sodom bij Gomorra, het vlees bij de lach en lui bij lekkerland - een gebied waar dat andere omkeringsverhaal over gaat dat vanaf 1250 dankzij *Li fabliaus de Coquaigne* - een Franse vertelling - zijn tocht door Europa begint. Het vertelt van een jongen die door de paus als boetedoening op pelgrimstocht naar Kokanje wordt gestuurd, een rijk waar alles mag. Luieren is er een deugd, voedsel en drank is gratis voorhanden, op straat heerst de vrije liefde en er is een bron die de dorst naar verjonging lest. Deze Luilekkerlandse dromen lijken vooral de spot te drijven met het scheppingsverhaal. Kokanje is dan de tegenhanger van het hemels paradijs dat in zijn aardse variant al zoveel goeds beloofde. De parodie maakt waarschijnlijk alvast duidelijk hoezeer aan de hemelse belofte van rijstpap met gouden lepeltjes getwijfeld moet worden.

Om misverstanden te voorkomen: niet altijd heeft het vastenavondfeest met smullen te maken. In een Spaans gehucht als Laza is er tot op de dag van vandaag een congruentie tussen het idee van de omgekeerde wereld en wat de pot schaft. De carnavalsgerechten lijken er tijdens de dolle dagen speciaal met het oog op onsmakelijkheid te zijn bereid. Een hoofdgerecht van varkensmaag gevuld met kraakbeen wordt besloten met een desert van pannenkoeken, bereid van suiker, meel en varkensbloed. Maar het ware anti-gastronomisch hoogtepunt voltrekt zich in het middaguur, wanneer een ossenwagen volgehangen met gekookte varkenskoppen het dorpsplein rijdt. De snuiten gaan van hand tot hand en ieder bijt er een stuk kaakvlees, tong of hoofdhuid af.

Vastenavond en het varken hebben wel wat met elkaar. Waar in Laza het carnaval afsluit met de begrafenis van de sardine, eindigde het wereldberoemde Venetiaans

carnaval met de plechtige onthoofding van het varken ten teken dat het afgelopen was met eten en drinken en dat nu de tijd van matiging aanbrak, van *de jours maigres*. Ook de figuur Carnaval zelf, over het algemeen weergegeven als een blozende, bolronde dikzak met een buik als een ton en omhangen met worsten, konijnen en gevogelte, herinnert aan de uitbundig knorrende viervoeter, die behalve met zijn hammen en speklappen, ook met zijn blaas voor vertier zorgde. Vooral op vette dinsdag, als het schransen zijn absolute hoogtepunt bereikte en grote hoeveelheden vlees nog even snel hun weg door mond en slokdarm vonden, holden zotten en wildemannen in het rond om iedereen die in hun buurt kwam met varkensblazen om de oren te meppen.

Wat vlees is voor het carnaval, is groente voor de vasten -de tijd die het ascetische antwoord is op de hoorn des overvloeds. Groente is de hoofdschotel van de door de kerkelijke traditie gereglementeerde keuken. Dat is natuurlijk een magere keuken want ze moest de spijs leveren voor het eeuwig welzijn van de ziel.

Atte Jongstra (1956) toonde zich in zijn roman *Groente* de groteske tegenspeler van de carnavalesk omgekeerde wereld. Carnivoren krijgen het advies het ‘Vlees der Koningen’ te vergeten en aan te zitten aan een diner waar ‘pomodori, sappige lente-uitjes, koolrabi, zachte prei, gesuikerde peentjes in een rand kruimige aardappels, begeleid door sausen en vinaigrettes’ geserveerd worden. Bacchus-achtige figuren komen daarom in zijn kolderieke roman niet voor. In het boek wemelt het van vrouwen slank als dennen, broos als Twiggy's en spichtig als Clara van Assisi die zich via een anorexia de heiligheid in hongerde.

Iemand die meesterlijk gebruik maakt van al dit volkse dachtengoed is François Rabelais (1483-1553), priester, arts, humanist en schrijver van een van de belangrijkste werken uit de wereldliteratuur, *Gargantua en Pantagruel*. De reuzenfiguren van Rabelais zijn rechtstreeks afkomstig uit de Franse folklore: Gargantua is alom bekend uit legendes en volksverhalen, zijn zoon Pantagruel is uit de toneelwereld weggeroofd. In *mysteriespelen* vertolkte hij de rol van pesterig duiveltje dat de dorst van drankzuchtigen verhoogt door zout in hun kelen te strooien als ze hun roes uitslapen. In latere delen voert hij nog een andere schelm aan dit gezelschap toe, iemand met het truken-en strekenarsenaal van Tijl Uilenspiegel, Panurge. Luilekkerland ontbreekt evenmin. Zijn antiklooster, de abdij van Thélème, is er naar gemodelleerd - een paradijselijke wereld waar wellust en deugdzaamheid één zijn en waar vrijelijk het pantagruelisme wordt bedreven, dat wil zeggen ledigheid van lichaam en lenigheid van geest, antisystematiek in denken en systematische genoegdoening van het lichaam.

De Russische literatuurwetenschapper Michail Bachtin (1885-1975) brengt Rabelais' schelmenroman onder in de carnavaleske traditie. Voor Bachtin is het carnaval behalve een grotesk en uitbundig vermommingsfeest, een kritische tegencultuur waarin de heersende orde en moraal belachelijk wordt gemaakt door het verhevene te vernederen en het nederige te verheffen. Het volk probeert zijn gezagsdragers te overbluffen met spot en geeft zichzelf over aan zelfspot. Tegenover de traditie beklemtoont het carnaval de toekomst, tegenover ascese en voorrang aan de geest legt het de nadruk op de vitaliteit van het lichaam en vooral de seksuele en faecale functies ervan.

In *Gargantua en Pantagruel* krijgt die vitaliteit een zinnebeeldige pendant in winderigheid, opgedaan door een overvloed aan wijn en spijs.

Maar inmiddels is Bachtins omgekeerde-wereldtheorie stevig ondervuur komen te liggen. Wat hij als volks beschouwde, doordesemt volgens zijn critici niet minder de stadse elitecultuur. In die opvatting blijken de humanisten niet meer de smetteloze helden van de geest waarvoor zij lange tijd zijn aangezien. Er lijkt tussen de culturele uitingen van volk en bovenlaag wel degelijk sprake te zijn van uitwisseling, vooral als het gaat om uitingen van trivialiteit, scabreusheid, overdrijving en scatologie. Het studentenleven zou hier intermediair zijn.

Stromen stront en stralen pis gaan in Rabelais' boek door de lezer heen, hij maakt kennis met de gulzigheid van pik en pens en de winderigheid van het kontgat. Ja, daar heb je hem weer de plebejer onder de lichaamsdelen. Maar al lijkt Rabelais' tomeloos, wellustig en niet zelden godsliederlijk taalgebruik van de straat afkomstig, evenals veel van zijn delirerende fantasieën, toch is het merg in dit boek van een geheel andere substantie. Het verhaal heeft met *De lof der zotheid* van de bewonderde vriend Desiderius Erasmus (1469-1536) gemeen dat die zotheid als het erop aankomt

een moraalridder is. Hoe kan het anders bij een geseculariseerde monnik die nog met een been in de middeleeuwen stond?

Zoals bekend is, vormen de Moria en Colloquia het satirische deel van Erasmus' omvangrijke oeuvre, de rest is, Erasmus' beroemdheid ten spijt, door de vergetelheid opgezogen. Erasmus staat te boek als een raadselachtige persoonlijkheid. Door de een gehaat om zijn lafheid, huichelachtigheid en opportunisme, door de ander vereerd als een rechtschapen en scherpzinnig strijder voor harmonie in een roerige en bloedige tijd. Iemand met een dubbelkarakter zo lijkt het, en daarin komt hij overeen met de spotter, al evenzeer een man met twee gezichten. Een ‘spel van de fantasie’ noemt hij *De lof der Zotheid* in een brief aan zijn vriend Thomas More (1478-1525), maar die fantasie zit wel meters diep geworteld in pure ernst. Het boek is gebouwd op het principe van de sottie; de entourage waarin het speelt lijkt een zottenfeest. Het geheel is een lange satirisch spotzang waarin een gepersonifieerde Zotheid het woord voert. Het is een zij, gekleed als mère folle, compleet met ezelsoren en al.

Ze beroemt er zich op dat ze het leven dragelijk heeft gemaakt dankzij de zotheden die ze de mens schonk, zoals de eigenliefde, luiheid, vleierij, lol, brasserij, krankzinnigheid en sensualiteit. De ware zotten worden door haar gelukkig geprezen omdat ze zonder zorgen leven. Haar spotlust treft vooral de ijdelheid, arrogante wijsneuzigheid en ezelachtige vroomheid van paus, theologen en filosofen, bedelmonniken, advocaten en schoolmeesters.

Op die manier steekt Erasmus het traditionele motief van de zotheid in een nieuw jasje. Hij is daarbij niet zuinig met paradoxen en provocerende formuleringen, en maakt zo optimaal gebruik van mogelijkheden van het genre omdat de lezer de pas afgesneden wordt naar een al te eenvoudige omkering. *De lof der zotheid* is eigenlijk op dezelfde manier dubbelzinnig als Thomas More's *Utopia*. Het is lang niet altijd duidelijk of Erasmus een misstand hekelt, met ironie ingeburgerde denkbeelden ter discussie stelt, hervormingen aanprijst of illusies verstoort - maar daarom evenmin of hij werkelijk het omgekeerde meent van wat hij zegt.

Niet zo lang geleden plaatste Hugo Claus (1929) zich met de roman *Belladonna* voluit in deze traditie van de zotheid. Het boek is in Nederland wat zuinig ontvangen, maar hier is een aantal critici al langer de weg kwijt als het om het werk van Claus gaat. Met een zekere wellust vertolkt Claus in zijn roman de rol van een malicieuze speelman die stem geeft aan allerlei obscure figuren uit de wereld van kunst, film en journalistiek en de kliek vadsige koningen die in België de culturele instellingen bestiert. In feite is de roman zijn persoonlijke *Uilenspiegel*, met alle spot, persiflage, parodie en zelfspot die daar aan vastzit, zijn mythe van de opstandigheid van de eenling tegenover de heersende machten. Belladonna is een onvervalste *bouffonerie*, een aan het middeleeuwse *buffo*-spel analoge roman vol scatologie, een even verontwaardigde, schalkse als pissige verbeelding van de Belgische beerput. En hoezeer die stinkt, hoeven we nu niet meer bij geruchte te vernemen.

Desiderius Erasmus, *De lof der Zotheid*. Vertaald door A. Dirkzwager en A.C. Nielson, uitg. Ad. Donker. François Rabelais, *Gargantua* en *Pantagruel* Vertaald door Théo Buckinx, uitg. Bert Bakker. Charles de Coster, *Uilenspiegel*. Vertaald door Richard Delbecq en René de Clercq, uitg. Meulenhoff. Herman Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*, Uitg. Meulenhoff. Atte Jongstra, *Groente*, Uitg. Contact. Hugo Claus, *Belladonna*, Uitg. De Bezige Bij.

'Niet Uit Het Raam' speelt dit hele seizoen op diverse plaatsen het programma.

Poste restante
Ron Elshout

Drijven op jaren van geluk

‘Onbeheerst gaat het vergeten,’ schrijft Ed Leeflang in *Liereman*. ‘Daar bloeien bloemen tegenin.’

Je zou dat laatste ook van poëzie kunnen zeggen en zeker over de gedichten van L.F. Rosen.

Een groot deel van zijn poëtisch landschap is te vinden in het calvinistische Merwedegebied van zijn jeugd. Zulke poëzie loopt gemakkelijk het gevaar regressief, sentimenteel, of, wanneer het een geloofsafvallige betreft, ongehoord agressief te worden, maar L.F. Rosen weet deze risico's te vermijden. Niet met romantische verheerlijking, maar door zorgvuldige beschrijving evoceert hij de wereld waar hij uit voortkomt en, in ieder geval via de gedichten, in terugkeert. Het is mogelijk in het gedicht ‘Sluitertijd’ (*Adel*, p. 16) een beeld te zien van wat Rosens poëzie vermag en misschien is het wel zo te formuleren: een beeld van wat hem en de lezer overkomt bij het maken en lezen van zijn gedichten:

> Het licht dat als verleden binnendringt
> vangt waardigheid in het gebrek
> maar 't schrapt de mijlpalen, 't Zoekt smokkelwaar.
> Het boord dat knelt. De schoen die wringt.
> De blik naar binnen die argwaan wekt.
>
> Het confisceert een leven bij elkaar,
> fijnstoffelijk, vol onbedoelde helderheid.
> [...]

Het is inderdaad poëzie zonder grote ‘mijlpalen’ en wat als smokkelwaar uit het verleden de gedichten binnengebracht wordt, is vaak niet alleen aangenaam concreet, maar tevens metaforisch, zoals hier het knellende boord en die wringende schoen. Dat geldt ook voor het slot van dit gedicht dat luidt: ‘De lens wordt schoongeveegd’. Er wordt met heldere, eerlijke blik teruggekeken en de bres tussen heden en verleden, de afstand die er ontstaan is, wordt nergens ontkend. Dat is onder andere te zien in:

Kleding

> Wantrouwig maar met regelmaat zoek ik 't rumoer
> van bloemen, prenten en haar mateloos servies.
> Voor troost zoals troost hoort. Het lijden, aangepast
> aan het behang, krijgt dan een uitgelezen hoek
> bij zijn portret. 'k Lig weer te kruipen op de vloer
> in haar geheugen, 'k Zoek een spoor van een verlies.
> Zij vist terloops een erfstuk uit zijn klerenkast.
> Ongelovig daal ik af in zijn diakenbroek.
>
> Ik mag pas weg als ik mijn kop heb leeggedronken.
> Groot Medicijn voor Kleine Donderwolk heet thee
> voor mij nog steeds bij haar. Ik blijf maar kort.
> Haar man is weg. Zij laat mij met zijn kleren pronken.

Zijn kast raakt leeg. Geen pak van hem is meer compleet.
Ik vraag niet meer. Voordat zijn das de mijne wordt.

Rutger Kopland heeft in *Het orgeltje van yesterday* (1968) een vergelijkbaar gedicht geschreven en het is aardig om beide eens naast elkaar te houden:

Zijn jas

Mijn vader J was nog maar net
gestorven toen mijn moeder A
zijn nieuwe regenjas voorzichtig
van de kapstok nam. Pas eens,
zei ze, hij was er zo trots op.
Daar stond ik dan en voelde
aan de mouwen en bij het sluiten
van de knopen hoe dood hij was
en hoe ver weg mijn jeugd. Oud
en zwak zou ik worden, in deze
plooien zou mijn huid gaan han
gen
om mijn knoken.

De afstand die Rosens ‘ik’ voelt er in acht neemt, is vele malen grote dan in Koplands gedicht, waar d identificatie met de vader intens is. Die afstand wordt natuurlijk vak-

kundig opgeroepen door woorden als ‘wantrouwig maar met regelmaat’, waardoor het duidelijk wordt dat het bezoek niet van harte gaat, maar uit een soort plichtsbesef voortkomt, want de knellende banden van het verleden kunnen welhaast niet voorgoed verbroken worden. Opvallend is dat Rosen, waar Kopland de moeder in de directe rede sprekend opvoert, de indirecte rede gebruikt en daarenboven het *woord* ‘moeder’ nergens noemt. Zij is een ‘zij’, een ‘haar’ die, getuige de wijze waarop zij denkt en (tegen hem) praat, in het verleden leeft en zijn vader is niet ‘zijn vader’, maar ‘haar man’. Dat kan in concreto natuurlijk duiden op een stiefvader, maar de afstand is duidelijk. ‘Troost zoals troost hoort’ is ongetwijfeld een ‘bakkie troost’ (desnoods metvel), maar of het bezoek getroost heengaat, is helemaal de vraag. Rosen buit de dubbelzinnigheid van de taal wel vaker op deze manier uit; een mooi voorbeeld is hier het gebruik van ‘ongelovig’, dat in één adem de afstand nog eens op twee fronten tegelijk duidelijk maakt. Ten eerste is er de verbijstering over de situatie en in de tweede plaats valt dat woord wel letterlijk op te vatten. Elders in de bundel zegt hij immers over zichzelf: ‘Als velen ben je uit de akker des verbonds gespoeld’. Ook in de slotregel is het een en ander aan de hand. Allereerst een klemtoonkwestie; lezen we nu: ‘Ik vraag niet meer’ of: ‘Ik vraag niet méér’? Geen of - of natuurlijk! En - en. Daarnaast is er die das. Die zou de *finishing touch* voor het pak zijn, maar vooral de identificatie completeren en daarmee als een strop om de nek zitten. In *Al het aardsch geluk* komt de dichter op die kleding terug, het betreffende gedicht heet: ‘Iets van liefde zit ervast’. Die dubbelslag van de enerzijds liefdevolle en anderzijds genadeloze manier van kijken, maakt dat Rosens gedichten inderdaad uit ‘Hooggeboren woorden’ bestaan, zoals een van de poëticale gedichten heet. Het is geen nostalgische, romantische of regressieve poëzie. Hij, zoals hij zelf schrijft, ‘blaast ons denken aan met het verhalen van die jaren’. En ‘al het aardsch geluk’ uit de titel van de tweede bundel? Ach, de dichter geeft het antwoord zelf: ‘Alle geluk is herinnerd geluk’ en dus moet die herinnering levend gehouden worden.

L.F. Rosen, *Adel*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1994.
L.F. Rosen, *Al het aardsch geluk*, G.A. van Oorschot, 1995.

Resttijd - Willem Broens

Kleine emblematiek van de hond

Mot je us luistere maatjo.
Kom op, laat je niet gaan. Hij liep per ongeluk tegen je op.
Hij mot van me afblijve. Ik zag toch wat ie deed. Jij kijkt niet uit je doppe.
Heb jij zijn blik gezien. Hij meende het. Zo'n gooser z'n nek moet eraf, meteen.
Schoppe mot je 'm. Kijk, zal ik je eens wat zegge dat soort goosers
verpesten de sfeer hier. Je ruik ze al van verre ankomme. Ik mot dat
niet aan mijn lijf. Vuile flikker. Ze zitte overal aan. Ze kunne nergens
van afblijven en overal zie je hun vuile gore vingers zitten. Doodschoppe.
Ik zag 't toch. Zag jij 't niet? Jij bent of en toe ook blind hè. Jij mot er
eens oplette hoe zo'n gooser al binnenkompt. Z'n ogen staan al op
scherp. Hij weet wie er is. Jij zit hier maar te slapen. Nee, neem mij nou.
Als 'n roofdier zit ik hier op mijn kruk. Urenlang kan ik hier zitten.
Eigenlijk ben jij een slappe lul. 'n Piepeltje, 'n zitje. In plaats dat je
me gelijk geeft, ga je me afvalle, ga je me zelfs tegenspreken. Ben jij
nou Henkie, ben jij nou mijn maat. We zijn toch gabbers tot in
de dood. Hadden we toch beklonken. We zijn 'n kluppie, wij met
z'n tweetjes. Hé, zeg eens wat, ik mot altijd maar prate en
denke.

Christian Boltanski. composition mythologique. 1982.

Quote
Arie Storm

Marías

In 1991 verscheen bij Meulenhoff *Een man van gevoel*, in 1992 Aller zielen, in 1993 *Een hart zo blank* en nu heeft diezelfde uitgever de vierde in het Nederlands vertaalde roman gepubliceerd van de Spaanse schrijver Javier Marías (Madrid, 1951): *Denk morgen op het slagveld aan mij*.

Waar gaat die roman over?

Die vraag is misschien iets te ingewikkeld om haar hier afdoende te kunnen beantwoorden. Maar over het gegeven van het boek kan ik in het kort het volgende opmerken: een man dineert met een getrouwde vrouw in haar huis en belandt uiteindelijk met haar in de slaapkamer (zo gaat dat soms en bovendien bevindt de echtgenoot zich in het buitenland). Echter: voordat het liefdesspel goed op gang kan komen, overlijdt de vrouw plotseling. Haar laatste zinnen luiden: ‘Hou me vast, hou me alsjeblieft vast,’ en: ‘O God, het kind.’ De man zit vervolgens in een vreemd huis opgescheept met een overleden bijna-minnares en een slapend kind terwijl de onwetende echtgenoot dus ergens in het buitenland verblijft.

Red je daar maar eens uit.

In de driehonderd pagina's die volgen is dat de opgave waarvoor de hoofdpersoon zich gesteld ziet. Hij luistert thuis vele malen het antwoordapparaatbandje af dat hij bij het verlaten van het huis van de vrouw plompverloren bij zich heeft gestoken, laat niet zelden een bh van de vrouw (even plompverloren meegenomen) door zijn vingers glijden en begeeft zich regelmatig midden in de nacht op straat om wat rond te gaan dolen in een mistig, winters en ondanks alles sfeervol Madrid. Zonder al te veel te verklappen kan ik wel zeggen dat het met de hoofdpersoon niet echt goed afloopt. Maar hoe kan het ook anders als alles ‘op weg is om te worden uitgevaagd’, zoals in het boek verscheidene malen wordt benadrukt.

Marías schrijft in alle vier de boeken die ik van hem heb gelezen prachtige Proustiaanse volzinnen die goed passen bij de intriges van zijn romans. De plots ontvouwen zich in een traag tempo waardoor de verrassende wendingen des te harder aankomen. Bovendien stelt dat bedaarde tempo Marías in staat de lezer helemaal op te laten gaan in de even absurde als intelligente denkbeelden en -werelden van zijn hoofdpersonen.

Ik vind Marías kortom een briljante auteur.

Ik grijp dan ook naar de telefoon om aan Sandra Piers, publiciteitsmedewerkster van Meulenhoff, te vragen of het nou een beetje lukt met de verkoop van Marías. (Ik kan me altijd erg druk maken om dat soort zaken.) Zij verzekert me dat zijn ster rijzende is: ‘In het televisieprogramma Das Literarische Quartett van Marcel Reich-Ranicki werd zijn vorige roman, *Een hart zo blank*, bejubeld en dat bleef niet zonder gevolgen: er zijn al meer dan 200.000 exemplaren van de gebonden editie in Duitsland verkocht.’

Maar in Nederland hoeven we toch nog niet aan dergelijke aantallen te denken?

Piers: 'Eh... nee. In Duitsland is sowieso al een veel groter publiek voor literatuur dan in Nederland. Maar ik heb goede hoop. Zo hebben bijvoorbeeld Vrij Nederland, de Volkskrant en de VPRO-radio al wel belangstelling getoond in verband met de

kortstondige overkomst van Marías naar Nederland in het kader van zijn Europese tournee. En ook in België zijn ze erg geïnteresseerd.'

Ik hoef me dus al met al geen zorgen te maken, want, zegt Piers (als klap op de vuurpijl): 'Denk morgen op het slagveld aan mij staat in Frankrijk op de nominatie voor de prestigieuze Prix Médicis Etranger en bovendien is het boek genomineerd voor de Europese Aristeion Prijs.'

Tevreden leg ik neer.

[Nummer 241/242]

Voorwoord

Ich weiß gar nichts, aber ich mache mich lustig. Helmut Heißenbüttel

Wat is postmodernisme? Stel deze vraag aan een flink aantal wetenschappers, critici en kunstenaars en de kans is groot dat de ene helft zegt daar geen antwoord op te kunnen geven omdat ze er niets van weten of omdat de term zo vaag is, en dat de andere helft stuk voor stuk verschillende antwoorden geeft. De onduidelijkheid en de verwarring over het inmiddels toch veel besproken culturele verschijnsel ‘postmodernisme’ is nog steeds heel groot. Ook na het lezen van de hier verzamelde opstellen zal die verwarring wellicht niet altijd geheel zijn verdwenen. Daarvoor is het gebruik van de term in de verschillende disciplines nog niet genoeg uitgekristalliseerd. Maar het is uitdrukkelijk wel de bedoeling van de hier opgenomen artikelen tot enige verheldering bij te dragen.

Een groot deel van deze artikelen komt voort uit een interdisciplinaire cursus ‘Postmodernisme’ aan de Faculteit der Letteren van de Rijksuniversiteit Groningen. Tijdens deze cursus bleek in ieder geval dat de term ‘postmodernisme’, indien enigszins zorgvuldig afgebakend, niet alleen maar verwarring schept, maar wel degelijk een nuttige aanduiding kan zijn van een belangrijke trend in de westerse cultuur van de laatste decennia.

Henk Harbers
Inleiding

Geschiedenis van de term postmodernisme[1.]

Velen denken nog steeds dat de term postmodernisme oorspronkelijk uit de architectuur stamt. En dat is ook niet zo verwonderlijk, want juist in de architectuur is het heel duidelijk waar het postmodernisme zich tegen afzet: tegen het in de twintigste eeuw overheersend geworden, nogal streng rationele functionalisme dat weinig van decoratieve en speelse vormen moest hebben en dat in de praktijk van alledag nogal eens tot saaie, rechthoekige gebouwenkolossen heeft geleid. Maar daar komt het begrip dus niet vandaan. Afgezien van enkele oudere, incidenteel gebleven betekenissen duikt de term voor het eerst op in de Amerikaanse literaire kritiek in de jaren vijftig. Critici als Irving Howe en Harry Levin gebruiken de term postmodernisme in negatieve zin: zij bekritiseren er een literatuur mee die in hun ogen anti-intellectueel en zonder vaste normen is (bijvoorbeeld het werk van beat-schrijvers als Kerouac en Ginsberg). In de jaren zestig wordt het woord dan - nog steeds in de literaire kritiek in Amerika - min of meer als geuzenterm gebruikt. Het krijgt nu voor het eerst een positieve betekenis en het karakter van een program. Vooral de critici Leslie Fiedler en Susan Sontag hebben daartoe bijgedragen. In 1969 publiceert Fiedler (in Playboy!) een artikel met de titel 'Cross the Border-Close the Gap'. Daarinzethij zich vooral af tegen het inmiddels min of meer tot literaire standaard geworden intellectualistische modernisme van de eerste helft van de twintigste eeuw: tegen het tijdperk van Proust joyce, Thomas Mann, T.S. Eliot en Paul Valéry. Fiedler pleit voor een literatuur die minder elitair is, die de traditioneel geworden grenzen tussen kunstenaar en publiek, tussen 'hoge' en 'lage' literatuur, tussen de wereld van de cultuur en de wereld van de techniek durft te overschrijden. Ook Susan Sontag wil dit soort grenzen overschrijden, verzet zich tegen een al te intellectuele kunst en pleit voor een veel directere, meer intuïtieve ervaring van kunst. Het is heel duidelijk dat dit vroege postmodernisme ten nauwste verbonden is met de Amerikaanse *counterculture* van die dagen, met de spontane improvisaties van de *performances* en de *happenings* en zo ook met de gehele, in haar wortels vaak zeer romantische beweging van de jaren zestig. Dit vroege postmodernisme vertoont een nauwe verwantschap met de avantgardistische bewegingen in Europa, waar ook vaak de geïnstitutionaliseerde kunst het mikpunt was en de grenzen tussen kunst en leven doorbroken moesten worden. Internationale bekendheid krijgt het postmodernisme als beweging dan vooral in de architectuur, met name door de programmatische geschriften van Charles Jencks. Vanaf 1975 propageert Jencks een postmoderne bouwwijze die duidelijk beïnvloed is door de ideeën van Fiedler. Zoals Fiedler zich tegen de intellectualistische moderne literatuur richtte, zo verwijt Jencks de moderne bouwkunst haar elitaire en eenzijdig rationele karakter waarmee zij zich van het grote publiek vervreemdde. Hij pleit voor een architectuur waarin met verschillende stijlen en vormen gespeeld mag worden, voor een architectuur met een 'dubbele codering', die zowel het grote publiek kan aanspreken als de specialist.

Vanaf deze tijd, ongeveer het midden van de jaren zeventig, ontstaat er iets als een tweede fase in het postmodernisme. De term krijgt een verbreding naar andere

gebieden, zowel binnen de kunst als daarbuiten. Ook in de filosofie en in de sociale wetenschappen wordt er over postmodernisme en postmodern denken gesproken. Een kernbegrip in dat postmoderne denken wordt de term *pluraliteit* er is niet één waarheid, er is niet één zaligmakende stijl, er is niet één vorm van kunst, er is niet één interpretatie, maar er zijn vele waarheden, vele antwoorden, die alle naast elkaar kunnen en mogen bestaan. Relativering, ironische twijfel, spel met de verschillende mogelijkheden, dat worden de kenmerken van het internationale postmodernisme.

Deze tweede fase kenmerkt zich in vergelijking tot de eerste, vroege fase door een re-intellectualisering: een hernieuwde belangstelling voor theoretische en filosofische vraagstukken. Er ontstaat langzamerhand een nauwe band tussen de beweging van het postmodernisme en de taalfilosofie van deze eeuw, met name het zogenaamde poststructuralistische denken zoals zich dat in Frankrijk ontwikkelt. Voor een goed be-

grip van enkele hoofdlijnen in het postmodernisme is het onontbeerlijk iets te weten van enkele belangrijke noties uit dat poststructuralisme.

Postmodernisme en poststructuralisme

Het filosofisch denken van de twintigste eeuw kenmerkt zich door een verschuiving van de belangstelling: de taal komt in het centrum te staan. Die verschuiving wordt wel de *linguistic turn* genoemd. Sinds Kant weten we dat onze kennis, ons weten niet simpelweg de werkelijkheid weergeeft. Al onze kennis gaat door ons waarnemingsapparaat en onze kennisstructuur. Onze kennis is dus altijd gefilterd, voorgevormd; de objectieve werkelijkheid, onafhankelijk van ons kennisapparaat, zullen we nooit kennen. In de twintigste eeuw nu wordt men zich er in toenemende mate van bewust dat ons kennen altijd via taal gaat. Onze kennis is altijd al in taal gevat.

Hier gaat nu het Franse structuralisme en later het poststructuralisme een belangrijke rol spelen. De aartsvader van het structuralistische denken is de linguïst Ferdinand de Saussure die aan het begin van deze eeuw een reeks zeer invloedrijke colleges heeft gegeven. De Saussure breekt met de naïeve gedachte dat de taal simpelweg de dingen uit de werkelijkheid afbeeldt. Integendeel, wat een bepaald begrip betekent, weten we niet in eerste instantie door naar de werkelijkheid te kijken, maar door het verschil tussen dat begrip en andere begrippen. Betekenis wordt niet primair bepaald door de relatie met de ‘werkelijkheid’ (die kennen we immers juist door de taal) maar door de relaties van de elementen van de taal onderling. Die onderlinge relaties worden ‘structuur’ genoemd. Maar dat betekent dan dat ons kennen altijd bepaald wordt door de structuur van de taal, van teksten - immers al onze kennis is altijd talig. En zoals de structuur van de taal ons kennen en dus ons bestaan voor een belangrijk deel bepaalt, zo kunnen ook andere structuren, bijvoorbeeld van de economie, van ons onbewuste, ons leven bepalen. Dat is wat de Franse structuralisten als Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Michel Foucault en anderen tot onderwerp van hun onderzoek maakten.

Deze denkwijze heeft zwaarwegende gevolgen voor onder andere de manier waarop wordt aangekeken tegen de mate van zelfstandigheid van ieder afzonderlijk ‘ik’; in filosofische termen: de autonomie van het subject. Van de filosofie van Kant en het Duitse idealisme weten we dat we niet *de* objectieve werkelijkheid kennen, maar altijd een door ons kennis kennisapparaat gemodelleerde werkelijkheid. Maar als dat kennisapparaat voor het grootste deel een onpersoonlijk geheel, een systeem, een structuur is, namelijk de structuur van de taal en van tekens - kun je dan nog wel spreken van een zelfstandig, autonoom ik? Immers, dat ik is, meteen als het leert zich in de wereld te oriënteren, al deel van de structuur. Het structuralistische en in versterkte mate het poststructuralistische denken wil dan ook een eind maken aan de illusie van een zelfstandig, autonoom ‘ik’, aan het *subject-gecentreerde denken*. Aan het eind van *Les mots et les choses* (1966) schrijft Foucault dat ‘de mens’ uit het denken zal verdwijnen als een gezicht in het zand van een strand aan de zee. Vanuit dit soort denken worden ook al die postmoderne literaire spelletjes begrijpelijk waarin de werkelijkheid en ook de personages uiteindelijk geheel lijken te verdijnen in taal, in tekst. Wat is nu het verschil tussen het structuralisme en het voor het

postmodernisme zo belangrijk geworden ‘poststructuralisme’? Je zou het poststructuralistische denken kunnen beschouwen als een radicalisering van structuralistische gedachten. Het uitgangspunt blijft dat de betekenis van tekens - en daarmee onze kennis van de werkelijkheid - vooral wordt bepaald door de relatie tot andere tekens. De betekenis van een bepaald teken wordt altijd bepaald door het verschil met andere tekens: het gaat om de *differenties*, een sleutelwoord in het structuralistisch denken. Maar in het structuralisme is er uiteindelijk nog altijd zoiets als een stabiele kern, een soort van laatste objectieve werkelijkheid: de structuur. Die structuur wordt gezien als een redelijk stabiel systeem met vaststaande onderlinge relaties dat je tamelijk obectief kunt beschrijven. Het poststructuralistische denken nu gaat nog een stap verder en zegt: er is helemaal geen vaste kern, geen stabiel systeem. Als we structuren beschrijven, zitten we zelf altijd al in die structuur, zijn dus onderdeel van dat geheel van relaties en differenties; we zijn geen objectieve buitenstaander. En in die structuur ligt ook helemaal niets definitief vast, alle betekenissen kunnen altijd weer verschuiven, al naar gelang van de persoon, de situatie en de gehele verdere contekst. De filosoof Jacques Derrida heeft daarvoor het begrip *différance* ingevoerd, een niet be-

staand Frans woord waarin het centrale structuralistische begrip van de differentie wordt geradikaliseerd. In datbegrip *différance* zit niet alleen de notie 'Verschil', maar ook de notie 'uitstel'. Daarmee wil Derrida duidelijk maken dat betekenissen van tekens niet alleen maar via verschillen met andere tekens tot stand komen, maar ook dat een defintieve, 'objectieve' betekenisbepaling nooit tot stand zal komen. Die betekenisbepaling wordt telkens weer 'uitgesteld' omdat de keten van tekens en hun verschillen oneindig is en ook omdat in de loop van de tijd en in verschillende con-teksten betekenissen altijd weer gaan verschuiven. Als je betekenissen - en daarmee dus kennis - gaat analyseren, zul je nooit tot een vaste kern komen. Je kunt eigenlijk alleen maar schijnzekerheden *deconstrueren*. Dit soort denken sluit nauw aan bij en is van grote invloed op het sceptische, relativerende en ironiserende postmodernisme. De filosoof die een directe link tussen poststructuralisme en postmodernisme heeft gelegd is Jean-François Lyotard. In zijn boek *La condition postmoderne* (1979) beschrijft Lyotard hoe het denken van de moderne tijd, ook na het wegvallen van het centrale godsbegrip, steeds heeft vastgehouden aan een aantal centrale noties, een soort van algemene waarheden, die het denken bepaalden. Zo'n notie is bijvoorbeeld het idee van vooruitgang, van emancipatie van de mensheid. 'Meta-verhalen' noemt Lyotard zulke algemene, alomvattende ideeën: grote verhalen die ons dagelijks leven en al onze kleinere vraagstukken (de 'kleine verhalen') begeleiden en een richting geven. Maar als er geen vast centrum, geen vaste betekenis, geen vaste identiteit is, als er slechts een eindeloos spel van differenties is, dan kunnen we ook niet langer geloven in die alles omvattende, denken en handelen legitimerende meta-verhalen. We moeten accepteren dat we alleen maar kunnen spelen met al onze 'kleine verhalen', zonder een vast centrum, zonder een algemene zingevende instantie. Lyotard ziet dat als een positieve mogelijkheid: we moeten op een ondogmatische manier leren omgaan met de pluraliteit van betekenissen, denkvormen en levensvormen.

Intertekstualiteit en meta-fictionaliteit

In de opstellen in deze bundel zullen de begrippen 'intertekstualiteit' en 'metafictionaliteit' telkens terugkeren. Het is daarom nuttig, meteen aan het begin even bij deze termen stil te staan. Ze hebben ook alles te maken met het denken over kennis en taal zoals zich dat in het raakvlak tussen postmoderne filosofie en postmoderne kunst manifesteert.

Met *intertekstualiteit* wordt vooral bedoeld dat kunstwerken - literaire teksten maar ook andere kunstwerken - een spel met andere, reeds bestaande werken spelen: er wordt in toespelingen verwezen naar die andere werken, erwordt uit geciteerd; soms wordt een vroeger werk herschreven (zij het als serieuze actualisering, zij het als parodie of pastiche). Er wordt zo een literair of beeldend spel gespeeld met de hele bestaande traditie van de kunst. Dat heeft zijn wortels direct in het hierboven beschreven denken over taal, tekens en teksten. Als we met al ons handelen en denken als het ware in taal en betekenissen zitten opgesloten, dan geldt dat ook voor het creatieve proces: er is geen romantisch kunstenaar-genie dat geheel autonoom uit zichzelf een groot kunstwerk voortbrengt. Integendeel, de kunstenaar staat altijd al

in een lange traditie van kunstvormen en kunstwerken en zal in zijn scheppende arbeid altijd voor een groot gedeelte daardoor worden bepaald.

Het intertekstuele spel in postmoderne kunstwerken is een vorm van zich rekenschap geven van dit gevangen zijn in een eindeloze reeks van vormen, tradities en betekenissen. Het begrip *metafictionaliteit* duidt op verschillende procédés waarmee in een kunstwerk de fictie van beschrijving van een werkelijkheid doorbroken wordt; procédés waarmee de lezer of toeschouwer er telkens weer van wordt bewust gemaakt dat het beschrevene of voorgestelde géén werkelijkheid is, maar slechts fictie; een kunstwerk uit taal, verf of ander materiaal. Ook hier speelt het sceptische denken van het poststructuralisme een niet onbelangrijke rol: Als alle 'werkelijkheid' zoals we die kennen 'talig' is, met anderewoorden: een spel van verschuivende betekenissen, waar ligt dan het verschil tussen werkelijkheid en fictie? Is er nog wel zo'n onderscheid? Kunstwerken waarin het metafictionele spel een prominente plaats inneemt, geven uitdrukking aan die algemene kennistheoretische scepsis.

'Modern' versus 'postmodern'?

Een laatste vraag die in deze inleiding thuishoort, is de kwestie van het onderscheid tussen wat we in de

kunst *modern* en *postmodern* noemen. Betekent de term postmodernisme dat er sprake is van een radicaal nieuwe periode in de kunst? En waardoor onderscheidt zich dat nieuwe dan wel van het oude? Zeker in de literatuur is het bepaald niet gemakkelijk daar een helder onderscheid te maken. Natuurlijk, de nadruk op de taal, het intertekstuele en metafictionele spel zijn kenmerken van wat we postmodernisme zijn gaan noemen. Maar hoe kan men de rebellie tegen de gevestigde traditie van een elitair en intellectueel modernisme met zijn concept van autonomie van de kunst - een rebellie die het vroege, met name Amerikaanse postmodernisme beheerste - onderscheiden van avantgardistische bewegingen als Dada? Vele gedichten van Kurt Schwitters bijvoorbeeld zouden in een hedendaagse bloemlezing van postmoderne literaire teksten nauwelijks opvallen. De verbinding van taal- en kenniskritiek is al sinds Nietzsche vast met het modernisme verbonden. De zinnen ‘Wat is dus waarheid? Een beweeglijk leger van metaforen, metonymieën [...]’ stamt uit Nietzsche's vroege werk *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* van 1873[2.], maar zou zonder problemen in vele poststructuralistische geschriften in te passen zijn. Het thema van de ondoordringbaarheid en onkenbaarheid van de werkelijkheid vind je evengoed bij Kafka. Fragmentarisering en decentrering (Yeats' ‘Things fall apart; the centre cannot hold’!) zijn ook sleutelbegrippen in het modernisme. In 1904 spreekt in Duitsland de schrijver en criticus Hermann Bahr al van de ‘Unrettbarkeit des Ich’. Metafictionaliteit is een centraal element in de romantische ironie van rond 1800 en ook al daarvóór: de fictionele illusie wordt in Sterne's roman *Tristram Shandy* (1760-67) of in toneelstukken van Ludwig Tieck zoals *Der gestiefelte Kater* (1797) voortdurend doorbroken. Intertekstualiteit speelt een belangrijke rol in bijvoorbeeld *Doktor Faus*tusvan Thomas Mannof *The Waste Land* van T.S. Eliot. (In de bijdrage van Ron Elshout over postmodernisme in de poëzie zijn nog meer van deze overwegingen te vinden.)

In de architectuur is het onderscheid tussen modernisme en postmodernisme wellicht nog het duidelijkst. Dat komt omdat het modernisme hier een redelijk goed af te bakenen stroming met goed omschreven inhouden is. Het modernisme in de architectuur bevindt zich hier grotendeels in overeenstemming met de hoofdstroming van de moderne westerse wereld: de ontwikkeling van een technisch-rationele civilisatie. In de bijdrage van Joosje Van Geest wordt duidelijk, welk een ommekeer het ‘postmoderne’ bouwen in de jaren zestig en zeventig hier betekende. Zo'n duidelijke afbakening is in de beeldende kunst en in de literatuur veel minder gemakkelijk. Katalin Herzog laat in haar bijdrage over postmodernisme in debeeldende kunst duidelijkzien dat postmoderne kunst weliswaar een aantal eigen kenmerken heeft, maar tegelijk ook voortbouwt op een ontwikkeling die al veel langer aan de gang is. Iets soortgelijks geldtook voor het postmodernisme in de literatuur, dathierin diverse bijdragen wordt besproken.

Om in die artikelen herhalingen te vermijden worden hier een paar inleidende opmerkingen gemaakt over de termen ‘modern’ en ‘postmodern’ in de literatuur.

‘Moderne’ literatuur

In de literatuur is het begrip ‘modernisme’ zowel in de tijd als ook inhoudelijk minder duidelijk afgebakend - en dat geldt in versterkte mate voor het begrip ‘modern’. Daarom moet er, voordat er iets zinnigs over het onderscheid modern-postmodern in de literatuur kan worden gezegd, eerst zeer onpostmodern helderheid over dat begrip ‘modern’ worden verschaft. Daar heerst namelijk vaak een vrolijk Babel. Soms wordt met ‘modern’ de westerse cultuur sinds Descartes aangeduid, soms die sinds Rousseau, dan weer sinds Baudelaire en soms ook die sinds het eind van de negentiende eeuw.

Om die spraakverwarring enigszins te verminderen moet er altijd een onderscheid worden gemaakt tussen twee betekenissen van moderniteit. In de eerste plaats wordt met ‘moderne tijd’ vaak de ontwikkeling van de westerse wereld na de middeleeuwen aangeduid: onze op rationaliteit gebaseerde, technisch wetenschappelijke wereld. Moderniteit in de literatuur betekent echter iets geheel anders. De ‘moderne’ literatuur van de laatste tweehonderd jaar zet zich juist vaak tegen de ‘moderne tijd’ in de eerste, technischrationele betekenis af. Voor de afbakening van de moderniteit in de literatuur heeft Hans Robert Jauss een zeer bruikbaar voorstel gedaan. Hij pleit ervoor om naast alle verschillen in de literair-esthetische bewegingen van de laatste twee eeuwen enkele belangrijke

overeenkomsten niet uit het oog te verliezen. Het fundamentele begin van de literair-esthetische ‘moderne tijd’ ziet hij in het midden van de achttiende eeuw, in Rousseau's kritiek op de moderne beschaving. Binnen deze ‘moderne tijd’ onderscheidt hij dan drie belangrijke bewegingen: die van de romantiek rond 1800, die van Baudelaire's *modernitérond* 1850 en die van het modernisme (inclusief de avantgarde-bewegingen) aan het begin van deze eeuw. Het verbindende element in deze esthetisch-literaire ‘moderne tijd’ is volgens Jauss de kritiek op de vervreemding van de mens in de moderne, rationeel-technische, ‘onttoverde’ wereld. (Voor de Duitstalige literatuur heeft onlangs een studie van Silvio Vietta deze eenheid van moderne literatuur vanaf het einde van de achttiende eeuw tot heden nog eens uitdrukkelijk bevestigd.[3.]) Aan de basis van deze moderne literatuur vanaf het eind van de achttiende eeuw staat een enorme desillusie. Zowel de religieuze zekerheid als ook het geloof van de Verlichting in zekere kennis en maatschappelijke vooruitgang zijn onderuit gehaald. In de filosofie van Kant wordt niet alleen definitief met de oude godsbewijzen afgerekend, hier wordt - nog met de middelen van de Verlichting zelf - het geloof aan de zekerheid van rationele kennis volledig ondermijnd: wij kennen niet de zogenaamde ‘objectieve werkelijkheid’, het *Ding an sich*, maar slechts een door ons waar-nemings- en kennisapparaat gevormde werkelijkheid. Een paar voorbeelden kunnen duidelijk maken wat voor enorme indruk deze gedachten op jonge schrijvers van toen maakten. Rond 1800 maakt de jonge Heinrich von Kleist kennis met de filosofie van Kant; op 22 maart 1801 vat hij in een brief aan zijn verloofde het gelezene aldus samen:

> Als alle mensen in plaats van ogen groene brilleglazen zouden hebben, dan zouden ze van mening moeten zijn dat alle voorwerpen die ze daardoor zien, groen *zijn* - en nooit zouden ze met zekerheid kunnen weten of hun oog hen de dingen toont zoals ze zijn of dat het niet iets aan de dingen toevoegt wat niet van de dingen maar van het oog is. Zo is het ook met het verstand.[4.]

Het gevolg van dit soort denken is voor velen in eerste instantie een verlies van zin en identiteit, een wanhopig scepticisme tot aan nihilisme toe. Nog in dezelfde brief schrijft Kleist: ‘Mijn enige, mijn hoogste doel is terneergezonken, en ik heb er nu geen meer’.[5.] In de verder toch tamelijk hoogdravend-idealistische briefroman *Hyperion* van Hölderlin (verschenen in 179799) spreekt Hyperion plotseling over het gevoel dat ‘we geboren worden voor Niets, dat we liefhebben een Niets, geloven aan Niets, ons kapotwerken voor Niets, om langzaam over te gaan in Niets’.[6.] In Jean Pauls roman *Siebenkës* (1796) verkondigt - hier weliswaar alleen nog maar in een boze droom - de dode Christus dat er geen God bestaat. (Driekwart eeuw later verkondigt Nietzsche dan echt de dood van God.)

De reacties op deze basiservaring, deze deceptie, dit gevoel van verlorenheid en zinloosheid, van verstoten zijn uit de goddelijke eenheid kunnen zeer verschillend zijn. Ze varieren van pogingen tot restitutie van de verloren eenheid door middel van een nieuw geloof tot aan het volhouden van een absoluut scepticisme. In de traditie van Novalis en de latere Brentano tot aan de christelijke literatuur van deze eeuw of ook New-Age-achtige boeken als *De inktvis* (1993) van Oek de Jong doen sommige schrijvers pogingen, een mystiek geïnspireerd, al dan niet christelijk geloof nieuw

leven in te blazen. In de politiek geëngageerde literatuur van Schiller tot aan Brecht en de politieke literatuur uit de jaren rond 1970 houdt men - meer of minder uitgesproken - vast aan het Verlich-tingsgeloof in vooruitgang van de mensheid. Anderen weer weigeren de troost van enig geloof, houden het eerder bij een algehele scepsis en zoeken hun heil dan vaak in de kunst, in een of andere vorm van estheticisme. Hier lopen belangrijke lijnen van de Romantiek naar de literatuur van het *fin de siècle* en naar de klassiek-moderne poëzie van Baudelaire tot Gottfried Benn.

Meestal echter wordt een - paradoxale - middenweg gezocht. Een groot deel van de moderne literatuur leeft vanuit het romantisch verlangen, in het medium van de kunst tot een nieuwe ervaring van zin en eenheid te komen - en weet tegelijk dat dit een onmogelijk streven is en ironiseert het eigen ideaal en het verlangen naar dat ideaal. Een sceptische romanticus als E.T.A. Hoffmann schrijft (in het sprookje *Der goldene Topf* 1814) in prachtige bewoordingen over het in de liefde ervaren paradijselijke ideaal van volledige harmonie van de mens met de gehele natuur - en laat tegelijk zien dat zo'n ideaal wellicht alleen maar het visioen is van een schrijver die te diep in het glaasje

heeft gekeken en dat het ideaal in werkelijkheid niet het paradijs maar de dood betekent. Bij Thomas Mann zijn het altijd de kunstenaar-buitenstaanders die de grote eenheid met het 'leven' zoekt; deze personen moeten echter telkens vaststellen dat ze buitenstaander zullen blijven - of ze vinden de dood. Nog in Cees Nootebooms roman *Rituelen* (1980) moeten de romanfiguren het ideaal van de eenheid ofwel met de dood bekopen (de Taadsen) ofwel er op ironische wijze afstand van nemen (Inni Wintrop).

Er is dus vaak sprake van een duidelijke eenheid in thematiek in de moderne literatuur van de laatste tweehonderd jaar. Natuurlijk zijn er ook verschillen, is er sprake van een ontwikkeling. Een grote lijn in die ontwikkeling in de literatuur vanaf de Romantiek tot heden bestaat daarin dat de kant van de ironie en de scepsis steeds sterker wordt, ten koste van het ideaal van de nagestreefde nieuwe eenheid.

'Postmoderne' literatuur

Precies hier ligt nu een mogelijkheid, 'postmoderne' literatuur enigszins van 'moderne' literatuur af te bakenen, zonder dat de gemeenschappelijke traditie uit het oog wordt verloren. Postmoderne literatuur zou je kunnen zien als een soort eindpunt in deze ontwikkeling: de sceptische ironie krijgt nu geheel de overhand. Postmoderne literatuur moet niet zoveel meer weten van een romantisch verlangen en het zoeken naar de grote waarheid en eenheid. *Postmoderne* literatuur is sceptisch en ironisch - maar lijdt daar niet meer onder. *Moderne* ironie heeft altijd ook iets tragisch: er is nog de ervaring van een verlies. In postmoderne teksten betekent de scepsis niet zozeer een verlies als wel een positieve nieuwe mogelijkheid: de mogelijkheid van een liberaal-subversieve houding tegenover iedere autoriteit en elk dogma, van een positieve pluraliteit. De postmoderne houding is er een van vrolijk scepticisme - een houding die Nietzsche als 'vrolijke wetenschap' reeds predikte, maar die bij hem meestal nog door een tragisch ('modern' dus) pathos wordt overstemd.

Die niet-tragische speelsheid komt in de meeste bijdragen in dit nummer duidelijk tot uitdrukking. De metafysische onzekerheid, het zoeken zonder te vinden, het bewustzijn van altijd al bepaald te zijn door vormen en structuren, dat alles leidt tot het vrolijke, volgens sommigen bevrijdende, volgens anderen al te frivole spel dat 'postmodern' is gaan heten.

De hier bijeengebrachte artikelen zijn (geheel onpostmodern) min of meer systematisch geordend - maar aan die ordening hoeft de postmoderne lezer zich natuurlijk geenszins te houden. Het eerste deel bestaat uit opstellen die - telkens aan de hand van concrete voorbeelden - een overzicht proberen te geven over postmoderne stromingen in de literatuur van verschillende taalgebieden: Nederlands, Engels, Duits, Spaans, Frans en Hongaars. Daarna volgen er artikelen over postmodernisme in de film, de architectuur en de beeldende kunst. Tenslotte wordt er nog een concreet voorbeeld van postmoderne literatuur geanalyseerd: *Bouwval* van Frans Kellendonk. Een kort statement van Atte Jongstra over zijn eigen werk vult het geheel aan.

Volgens de oorspronkelijke planning zou er ook nog een bijdrage zijn over het werk van een van de meest significant postmoderne auteurs, Italo Calvino. Die is er

niet gekomen. Als troost geef ik hier dan maar een - bijeengeharkt en ietwat veranderd - citaat uit de eerste pagina van Calvino's roman *Als op een winternacht een reiziger*.

> Je staat op het punt nu echt in het BZZLLETIN-nummer over postmodernisme te beginnen. Ontspan je. Concentreer je. Zet iedere andere gedachte uit je hoofd. Waar wacht je nog op?

Eindnoten:

1. Bruikbare inleidingen zijn: Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988 en Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, VCH, 1991.
2. Friedrich Nietzsche, *Werke III*. Frankfurt a.M. enz., Ullstein, 1976, p. 1022.
3. Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart, Metzler, 1992.
4. Heinrich von Kleist, *Briefe 1793-1804*. München, dtv, 1964, p. 163. De vertaling van de citaten is telkens van mijn hand.
5. Ibidem.
6. Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Stuttgart, Reclam, 1961, p. 50.

Hein Leferink
Gesprek over de zin van het lezen*
Postmodernisme in Nederlands proza

Griet: Stoor ik je?

Ik: Integendeel. Ik was aan het werk.

G: Nu moet ik zeker zeggen, met die Gijsbertus: Is dat niet een bedenkelijke paradox?

Ik: Ja hoor, nee hoor, laat maar. Ik zit te ploeteren op een artikel voor BZZLLETIN over postmodernisme in de Nederlandse literatuur, ‘maximaal 6000 woorden, informatief, exemplarisch, vlot, helder, essayistisch, geen academische schrijfstijl.’

G: Ik zou ook graag gestoord worden als ik ploeterde aan een artikel dat gedoemd is te mislukken. Die Ter Braak zou zo'n klus nooit hebben aangenomen! Postmodernisme is toch een vervelend en vervuild begrip, alleen goed voor kletspraat in verkeerde Grands Cafés en taaie proefschriften over Brakman of zo?

Ik: Ernst van Alphen heeft in ieder geval geprobeerd een paar romans van Brakman met aandacht te lezen, en met oog voor wat er gebeurt als iemand een literaire tekst leest, van Brakman of niet. Maar je hebt gelijk. Ik heb de laatste weken weer heel wat gelezen en herlezen over postmodernisme, en ik word er mismoedig van. Geen boek en artikel, of het begint met te zeggen dat tot op heden ieder begin van overeenstemming ontbreekt op de vraag wat postmodernisme eigenlijk is. En als ik weer eens stuit op een boek of een artikel waarin uiteenlopende visies op postmodernisme voorbij paraderen, denk ik zo ongeveer bij elke opvatting: ja, daar zit wat in, dat herken ik wel in sommige hedendaagse romans. Maar als ik elders lees dat postmodernisme een lelijk woord is voor iets wat niet bestaat, of alleen dankzij een karikaturaal beeld van wat modernisme is (geweest), dan ben ik het daar ook weer snel mee eens. Wat denk je, heb ik een zwak karakter?

G: Dat moet wel, want eigenlijk weet jij heel goed dat dit soort etiketten plakken voortkomt uit de ‘samenhangsdwang’ die Kees 't Hart (over postmodernisme gesproken!) in zijn romans zo geestig op de hak neemt. Anders dan die jongen uit *Land van genade*, willen jullie op de universiteit helemaal niet gered worden van de geschiedschrijving. Boekhouden, piketpaaltjes slaan, dat is jullie lust en leven: jullie zijn toch wetenschappers, onderzoekers? Maar intussen trekken jullie wel de kunst en literatuur de tanden uit, die kunst en literatuur die zich juist verzet tegen dit soort codificatie en vraagt om een andere manier van lezen en kijken, en van spreken en schrijven, dan jullie gewoon zijn. Watje ook vindt van Derrida of Barthes, die hebben in ieder geval geprobeerd de knuppel van de moderne kunst en filosofie in jullie muffe gehoorzalen te gooien.

Ik: Maar zeg er ook bij dat dit hele postmodernismedebat een strijd is om academische machtsposities. Driekwart van mijn collega's loopt er met een grote boog om heen, en een minderheid heeft er een aantrekkelijke markt in ontdekt, een wetenschappelijk reservaat dat ze netjes bijharken en afperken.

G: The Utrecht Research Center on Postmodernism en hoe het allemaal mag heten. Maar ken jij één schrijver (een echte) die zich postmodernist noemt?

Ik: Gerrit Krol vond indertijd dat zijn romans wel geslaagde voorbeelden waren van postmodernisme. Maar als je zijn stuk leest, proef je het koekje van eigen deeg dat hij zijn universitair publiek serveert. Mooi gedaan, Gerrit, denk ik dan. En toch!

G: En toch moet jij je artikel schrijven voor dat BZZLLETIN-nummer. Je hebt vast nog geen idee.

Touwtjes

Ik: Nee, niet echt. Toen je kwam, zat ik net te denken: ik kies maar gewoon vier, vijf Nederlandse romans, van een paar jongere schrijvers, romans die ik mooi, amusant of opvallend vind. Die noem ik dan postmodernistisch, met een beetje argumentatie. En voor 'een informatief overzicht van het postmodernisme in de Nederlandse literatuur' verwijs ik naar studies die er al zijn, van Anthony Mertens, Elrud Ibsch, Annemarie Musschoot.

G: Waar gaan die over? Brakman, Krol, Vogelaar, Nooteboom misschien?

Ik: Ja, en over Louis Ferron, De Winter, Hermans, Mulisch, en bij Musschoot nog over Boon, Claus, Robberechts, Michiels en anderen. Moet ik al die namen en boeken ook weer gaan oplepelen?

G: Nee toch? Denk aan die hilarische passage uit *Zwembad* van Kees 't Hart, waarin dat broertje van de hoofdfiguur, in de huiskamer, al fluisterend in zichzelf, alle stoelen, tafels en tafeltjes, bloemenvazen, staande schemerlampen en schilderijen, tot de deurklink toe, met touwtjes aan elkaar knoopt, en hoe de rest van het gezin daar vanuit het doorgeefluik perplex naar staat te kijken.

*Ik:*Je bedoelt dat ik met zo'n overzicht...

G: Ja. Wat telt, is toch alleen het zorgvuldig lezen van al die heel verschillende boeken, er medeplichtig aan worden? Ik heb de pest aan boeken vergelijken, en het goed lezen van een boek kost me soms maanden.

Ik: Mij ook, maar daar gaat het nu even niet om.

G: Hoezo gaat het daar niet om?

Ik: Laat me even uitpraten. Dat je in die artikelen steeds dezelfde namen tegenkomt, ligt natuurlijk aan het postmodernisme-begrip dat op die auteurs wordt losgelaten: postmodernisme als (een opvatting van) literatuur waarin de twijfel aan de kenbaarheid van de werkelijkheid wordt geradicaliseerd, net als de twijfel aan het vermogen van de taal om werkelijkheid adequaat weer te geven. Dan kom je vanzelf bij boeken waarin die dubbele twijfel letterlijk wordt 'opgevoerd', in de structuur van de roman, in wijzen van vertellen, in het handelingsverloop, in de psychologie van personages, enzovoort. Al die romans ondermijnen traditionele conventies, relativeren hun eigen status...

G: Deconstructie dus, Derrida en Barthes, zei ik het niet? Ga jij dit begrip centraal stellen in je artikel? *Ik:* Ja, maar niet zo plomp en pretentieus. Bovendien wil ik graag aandacht vragen voor een bepaalde manier van waarnemen en een bepaalde manier van schrijven die ik bij sommige jongere auteurs vind. Die kom je in deze overzichten nooit tegen. Ik denk dat ik mij in die zesduizend woorden ga beperken tot (inderdaad) Kees 't Hart, Dirk van Weelden, Atte Jongstraen Thomas Rosenboom. Met welke postmodernistische touwtjes ik ze precies aan elkaar moet knopen, is me nog niet helder. Maar ik zal proberen er zonder poespas over te schrijven. Wie weet, gaat hier en daar iemand één of meer van die romans gewoon eens *lezen*. Snap je wat ik bedoel?

Wrok

G: Nee, niet echt. En *Het verdriet van België:* durf je dat onbesproken te laten? Dat zou echt karakterzwakte zijn.

Ik: Daar heb je het al. Jij en ik vinden die roman van Claus een groots briljant meesterwerk van deconstructie.

*G:*Ja, *ik zie* het je schrijven: In welke andere moderne Nederlandse roman, dames en heren, wordt er zo geraffineerd gewrikt, met taalkritiek en taalspel, aan vastgeroeste denkbeelden over fictie en werkelijkheid en allerlei ingesleten hiërarchieën in ons denken?

Ik: En toch (zal ik schrijven): *Het verdriet van België* gaat wezenlijk over 'horen en zien', maar het waarnemen hier is anders dan in de romans die ik op het oog heb.

Het heeft op zijn minst een andere lading. Louis Seynaeve voelt zich bedrogen door alle volwassenen om hem heen, met hun leugens en hun verraderlijke taal. Hij ontmaskert die als ideologie en machtshonger, en hij wreekt zich door schrijver te worden: hij zal nog beter liegen dan zij, superieure mythen maken om hun te slim af te zijn. Wrok en gekwetstheid leiden hier tot het schrijverschap, zogenaamd van Louis, maar in werkelijkheid natuurlijk van Claus zelf. Maar neem nu *Tegenwoordigheid van geest* van Dirk van Weelden, *Groente* van Atte Jongstra, of *Gewassen vlees* van Thomas Rosenboom: dat zijn toch geen wrokkige boeken zoals *Het verdriet van België* dat is, alle tederheid en humor van Claus ten spijt?

G: Een tederheid die in ieder geval in dat weerbarstige en ijskoude *Belladonna* ontbreekt. Daarin wordt door Claus waarnemen en vertellen tot op het bot versplinterd, en word je als lezer uiteindelijk in een groteske wereld gezogen, waarin het hele personage Axel den Dooven oplost, een wereld waarin ieder centrum ontbreekt.

Ik: Ja, en intussen knikken wij verveeld als ons voor de zoveelste keer wordt verkondigd dat de postmoderne wereld zich kenmerkt door het afwezig zijn van ieder centrum. Zo'n centrum hebben we blijkbaar toch nodig, al is het op fictie gebouwd. Het aardige van schrijvers als Atte Jongstra of Dirk van Weelden vind ik nu juist dat zij een eigen centrum proberen te maken, steeds weer opnieuw, alsof het nog nooit geprobeerd is, en alsof het hun zal lukken.

G: Maar het verschil met Claus is, denk ik, dat de lite-

ratuur van deze jongens uiteindelijk ongevaarlijk is, terwijl Claus...

Ik: Terwijl Claus bereikt dat ik alles wat ik de laatste tijd lees en zie over de affaires Claes, Cools, Dutroux en noem maar op, lees en zie met de ogen die hij mij in deze roman heeft geschonken: Belladonna-België blijkt echt te bestaan, de fictie heeft de werkelijkheid ingehaald. Toch vind ik de romans die ik wil behandelen niet alleen 'maar literatuur'. Ze geven me wel degelijk te denken, en doen mij (soms) anders kijken naar de werkelijkheid. Die schrijvers hebben op de een of andere manier een ironisch engagement dat ik aantrekkelijk vind.

G: Claus niet?

Ik: Meer dan wie ook, maar laat me even. Net als Claus hechten die schrijvers geen geloof meer aan de 'grote verhalen'. Claus ondermijnt die nog, met een inzet die ik zeer bewonder, maar zij lijken voor deze verhalen voornamelijk hun schouders op te halen. Hun probleem is veeleer dat ze in een wereld leven waarin zich alleen nog maar een verwarrend groot aantal uiteenlopen de en concurrerende 'kleine verhalen' rond-zingt, het ene niet zomaar verkieslijker dan het andere. Toch willen ze in die kakofonie van verhalen hun eigen stem laten horen.

Arbeidsvitaminen

G: Ja, welke schrijver wil dat niet, al dan niet post-modern? Maar vooruit, neem eens die Dirk van Weelden. Ik heb vorig jaar zijn *Mobilhome* gelezen, en dat viel me niet mee. Dat is toch gewoon een filosoof, een essayist die zijn waarnemingen en ideeën een beetje probeert aan te kleden door ze in een schetsmatig uitgewerkt verhalend decor te plaatsen? Maar dat decor is van bordkarton en de meeste figuren idem dito, te beginnen met die 'ik' zelf. Zeker op het eind is dat toch gewoon Dirk van Weelden, die ons een stel tamelijk banale en kokette *statements* voorschotelt over zijn schrijverschap? Die metafoor van dat *mobilhome*, stabiel én beweeglijk zijn - het klinkt mij niet bepaald nieuw en opwindend in de oren.

Ik: En hij schrijft opvallend kaal vaak, en draait zijn hand niet om voor afgesleten uitdrukkingen.

G: Erger: soms schrijft hij gewoon fout Nederlands. Kom daar eens om bij Thomas Rosenboom! Die weet wat dat is, het creëren van een wereld in taal. Bij Van Weelden heb ik het gevoel dat ik 'aanschouwelijk onderwijs' krijg, zoals vroeger op school.

Ik: Ik niet, maar Dirk van Weelden schrijft inderdaad romans die uitgesproken essayistisch zijn. Hij jongleert met ideeën, visies en houdingen, maar ook heel sterk met stijlen en vormen waarin ideeën en houdingen kunnen worden ingekleed, of in het verleden zijn ingekleed. Als je daar eenmaal oog voor krijgt, valt er volgens mij heel wat te beleven aan zijn boeken. Wat ze voor mij sympathiek maakt, is vooral de avontuurlijkheid van de inzet. Die sympathie had ik direct al, tienjaargeleden, bij *Arbeidsvitaminen, het ABC van Bril en Van Weelden*. Sommige critici en allerlei mensen om me heen waren heel boos, of neerbuigend: geen vorm, geen visie, postmodernistische meligheid en ongein. Zelf vond ik het boek verwarrend prachtig en die jongens dik in orde: typisch jongens met 'inleefwoede', om met Kees 't Hart te spreken, die alles wat de wereld hun te bieden had, probeerden te verbruiken.

G: Voor wat?

Ik: Ja, voor wat? Dat was nu juist het leuke, dat je dat als lezer niet zomaar kon zeggen. Ik gaf in die tijd weer eens letterkunde van de Verlichting. Misschien zag ik daarom toen dit boek vooral als een swingende, zappende, postmoderne herschrijving van die stoffige (door ons literair-historici stoffig gemaakte) Spectators uit de achttiende eeuw. Met hun 'kantoor' en hun 'logboek' leken die jongens toch verdacht veel op Richard Steele en Joseph Addison? Net als die twee in The Spectator en The Guardian zaten hier Bril en Van Weelden in een uitkijkpost, om verslag uit te brengen van het alledaagse leven en van alles wat ze in hun leeshonger kriskras consumeerden. En net als die twee pruikenkoppen lieten ze zich met aanstekelijk plezier in met alles om hen heen: muziek, sport, geschiedenis, godsdienst, seks - de mens kortom. In die achttiende-eeuwse Spectators was er slechts de orde van de verschijningsdatum, hier heerste de willekeur van het alfabet. Maar hetzelfde ratjetoe van verhalen, essays, interviews, grappen, dialogen, anekdotes, wetenswaardigheden, brieven, pastiches, *ready-mades*.

G: Ja, maar nog steeds: waarom eigenlijk?

Ik: Dat vind ik een domme vraag. Om goed te leren kijken natuurlijk, en ook goed te leren schrijven, in ons 'postmoderne tijdsgewricht'. Niks geen gejammer over de wereld als chaos en het ontbreken van betekenisvolle verbanden, maar kijken wat er hier en nu van deze vrolijke verwarring is te maken. Ik vond

het echt 'Verlichte' jongens, die bezig waren om proefondervindelijk een moraal te ontwikkelen, ook in de literatuur.

Schakelkunst

G: Zeker die verlichte moraal uit *Mobilhome:* een thuisfront hebben, maar de lust tot zwerven niet verliezen, bewegen, maar niet op drift raken, je eigen *software* in de *hardware* van verschillende huizen en steden laten draaien?

Ik: Ja, Dirk van Weelden is niet vies van een beetje bijdetijdse beeldspraak! Maar wat mij voor hem inneemt, is dat hij steeds op zoek is naar een zo scherp mogelijk inzicht in een wereld waarvan hij de overgeleverde betekenissen wantrouwt. De 'betovering van het normale' doorbreken, 'de bedwelming van de status quo', heet dat ergens in zijn roman *Oase*.

G: Dat zou Hugo Claus met gemak uit zijn pen krijgen!

Ik: Nee, niet zo bescheiden, zo 'gedimd'. Van Weelden wil net als Claus wrikken aan vaste patronen, maar hij schuwt het anarchistische gebaar van Claus. Hoe moet ik dat zeggen? Hij is met weinig anders bezig dan een plek te vinden waar hij zich staande kan houden in dat permanente bombardement van teksten, beelden, geluiden dat zijn leefwereld is. Dirk van Weelden associeer ik met de digitale snelwegen de 'bewustzijnsindustrie', Claus met revolutie, loopgraven, oorlog. Je bent een kind van je tijd, zeg ik dan maar. En ik vind dat Van Weelden op een integere manier in het geweer komt tegen wat hij in onze tijd van ogenschijnlijke vrede en welvaart levensbedreigend vindt: de woekering van de informatiecultuur, digitaal of niet - 'alleen wat benoemd is, bestaat.'

G: Die roman *Oase*, is dat niet het boek waarin een toekomstige jonge vader brieven schrijft aan zijn toekomstig zoontje, brieven die vol staan met 'angstwekkende kletskoek', als ik me de recensie van Carel Peeters goed herinner?

Ik: Peeters schrijft ook nog dat die Yorick Oorman (de hoofdfiguur) het soort *drop-out* is dat al in de jaren zeventig in allerlei romans voorkwam.

G: Is hij dat dan niet? Het is toch een jongen die niks aanpakt en onder de drugs zit?

Ik: Ja, 'alfanol', een geheimzinnig roesmiddel dat is ontwikkeld door de farmacologen Benjamin Roland en Gertrude Laurence.

G: Getver! Roland Barthes zeker en Walter Benjamin.

Ik: Ja, en Gertrude Stein neem ik aan, en Laurence Sterne. Ik zei toch dat Van Weelden in zijn boeken allerlei literatuur en filosofie onbekommerd verwerkt en pasticheert?

G: Wat doet die alfanol precies?

Ik: Het maakt die Yorick 'helder en ongelovig', staat er ergens. Het brengt zijn zintuigen buiten de controle van het bewustzijn en geeft hem een overweldigend inzicht, 'niet in iets nieuws, maar in wat men overbekend veronderstelde'.

G: Een ander soort *Tegenwoordigheid van geest* dus dan waarmee de meesten van ons zich behelpen.

Ik: Ja, maar hij wil ook van die alfanol af, al lukt het slechts matig. Het aardige en ironische van de roman vind ik dat Dirk van Weelden juist in deze marginale, half

mislukte Yorick Oorman, eigen preoccupaties projecteert. Hijzelf probeert om zonder alfanol, of met alfanol als retorische truc, zijn ideeën en levenshouding in dit boek tot literatuur te maken. Voor hem is literatuur de 'schakelkunst tussen werkelijkheid en mogelijkheid'.

G: Waar heb ik dat eerder gehoord?

Ik: Nou, en? Heb jij na Homerus ooit nog iets nieuws gehoord? Het gaat toch om de kunst waarmee Dirk van Weelden nu, in onze jaren negentig, schakelt? En of daar iets aan valt te beleven? In dit boek probeert hij tegenover de zwaartekracht en de ernst de onernst te plaatsen, een hekel aan haast te kweken, zich te oefenen in 'aanwezigheid en gevoeligheid'. Dat vind ik niet dom.

Stijlfiguren

G: Watje blijkbaar aantrekt, is dat hij de huidige werkelijkheid verwerpt noch accepteert, maar het avontuur zoekt.

Ik: Inderdaad, een echte padvinder, die Dirk van Weelden. Je vindt deze nieuwsgierigheid en dat optimisme ook in *Tegenwoordigheid van geest*. Daarin heeft de fotograaf Harry Panetella als 'hobby' om zo dicht mogelijk in de buurt te komen van het hier en nu geleefde heden, het mogelijke en ongeprogrammeerde. Die Harry gaat vervolgens in de leer bij anderen, uit heden en verleden, teneinde de beste manier uit te vinden om zijn hobby te realiseren. Zoals ook die 'ik' in *Mobilhome* de confrontatie zoekt met de manieren waarop anderen 'het wonen' in hun leven een

plaats hebben gegeven. Ik vind dat Dirk van Weelden aardige en intelligente vormen hanteert om zijn persoonlijke project en die leerprocessen gestalte te geven. Zijn romans zijn dan ook echt 'essays', proefnemingen, plaatsbepalingen.

G: Wordt in *Oase* dat zoontje nog geboren?

Ik: Nee, het boek eindigt net vóór die gebeurtenis. Yorick Oorman, 'kantlijnvirtuoos', wil zich de geboorte van dit kind niet laten ontgaan en ziet in zijn nieuwe verantwoordelijkheid een middel om beter te gaan wortelen in de aarde. Hij schrijft dus aan dit zoontje zesentwintig brieven, naar alfabet geordend, met tips, overlevingsstrategieën en verhalen over zichzelf en over Katherina, 'je moeder'. Op den duur blijkt het lang niet zeker te zijn dat die Oorman de verwekker van het kind is. Toch voltrekt zich het onherroepelijke van deze geboorte, deze 'pure gebeurtenis'. Yorick neemt de verantwoordelijkheid voor dit dubieuze kind op zich - en heeft intussen in ieder geval de roman *Oase* verwekt. Ik vind dat Van Weelden in deze afloop een mooie stijlfiguur heeft gevonden om duidelijk te maken dat voor hem literatuur meer is dan 'maar literatuur'.

Inleefwoede

G: Maar 'gevaarlijke' literatuur? Nou ja, ik zal dat boek binnenkort eens lezen. Maar welk touwtje ga je knopen tussen deze 'essayist' Dirk van Weelden en Kees 't Hart, die tenminste *romans* schrijft, al hebben ze geen kop of staart? Weetje nog hoe kwaad hij werd toen je het woord postmodernisme liet vallen in je vraaggesprek met hem, een paar jaar geleden, tijdens *Winterschrift?*

Ik: Jawel, maar dat was regie. Op die manier kreeg hij de gelegenheid om nog eens te zeggen wat voor hem de functie is van kunst en literatuur: het ondermijnen van de stompzinnige clichés waarmee het leven en de werkelijkheid zo vaak in kaart worden gebracht. Net als Van Weelden vindt hij het belangrijk om te ontsnappen aan de 'bedwelming van de status quo' en nieuwe manieren van kijken mogelijk te maken.

G: Die jongens uit zijn romans kijken inderdaad op een ongewone manier naar de wereld, maar ze proberen wel uit alle macht om hun 'ervaringsoverschotten', 'hun inleefwoede' of hun 'verveling' in een kader te krijgen. En dat lukt ze niet, of het lukt ze juist te goed.

Ik: Ja, die jongens hebben geen greep op hun waarnemingen, en de kaders die hun door de volwassenen worden voorgeschoteld wekken hun weerzin.

G: Hun 'samenvattingsproblematiek' wordt dan ook prompt afgedaan, door al die critici die niet verder kijken dan hun psychologisch-realistische neus lang is, als 'adolescentenwanen', 'angst voor volwassenheid', of 'psychotische stoornissen'. En kan die 't Hart na vier van die boeken eens ergens anders over gaan schrijven, een normale roman, serieuze fictie?

Ik: Ja, treurig. Mijn studenten, een paar jaar geleden in een werkcollege over postmodernistisch proza, snapten die boeken heel wat beter, geloof ik. Die hadden er dolle pret mee. Ze zagen wel hoe het die jongens niet lukte om hun waarnemingen en ervaringen in te kaderen. Maar ze zagen vooral heel scherp dat die personages hun 'vervreemding', 'gemis', of hoe het allemaal heet in die romans, vooral opvatten

als een probleem dat hun door de omgeving wordt aangepraat. Die jongens weten, anders gezegd, absoluut niet wat hun probleem is, want daar heb je een kader voor nodig dat zegt wat nu eigenlijk een betekenisvol verband is. Maar met zo'n kader zit je weer volop in ‘de geschiedschrijving’ of ‘de verzamelingen’, en hun echte probleem is dat ze juist daarin niet terecht willen komen, in dat netwerk van begrippen en etiketten waarmee de volwassenen om hen heen de werkelijkheid proberen te temmen. Zo is de cirkel rond.

Oergevoel

G: Jouw studenten moesten waarschijnlijk vooral lachen om de gewiekste en geestige manier waarop Kees 't Hart die cirkelgang tot in het absurde doorvoert: kolderiek, geen speld tussen te krijgen. Toch vind ik zelf die romans niet alleen maar leuk. Neem De neus *van Pinokkio*. Die jongen in dat boek probeert toch op een extreme manier zijn eigen soort samenhang in stand te houden? Proberen is zelfs teveel gezegd: die samenhang overkomt hem, hij knoopt met een dwangmatige logica alles aan elkaar wat hij ziet en hoort, in één grote maalstroom van waarnemingen en beelden. Hij verliest toch iedere greep op de werkelijkheid, en sleept jou als lezer daarin mee? In *Zwembad* idem dito. Die jongen daar hallucineert alles aan elkaar, met behulp van een heel repertoire van vaak geestige sleutelbegrippen en -beelden. Maar de werkelijkheid raakt totaal uit het zicht. Ik vind dat Kees 't Hart tamelijk ver gaat in zijn deconstructie van

de normale manier waarop wij betekenis en ordening aanbrengen in de werkelijkheid.

Ik: Dat vind ik ook, al krijgt hij mij vaak aan het lachen. Maar het is waar: als lezer kun je nauwelijks meer 'inbreken' in die boeken. Wat je ook allemaal inzet aan interpretatiestrategie, je houdt als het erop aankomt niet veel anders over dan een verzameling beelden en metaforen, die vaak geestig zijn en soms heel poëtisch. Maar precies dit doet me zeggen: 'typisch postmodernistisch'.

G: Bedoel je: Kees 't Hart zet onze postmodernistische werkelijkheidservaring concreet in scène?

Ik: Zoiets, ja. Die jongens willen anders kijken dan de volwassenen om hen heen, maar ze vinden niet echt een eigen kader. Het komt, vind ik, toch weer dicht bij dat 'helder en ongelovig' zijn van Dirk van Weelden. Wacht even, ik pak *Zwembad* erbij. Weet je nog hoe er die avond van *Winterschrift* op een gegeven moment hevig werd gediscussieerd over - hier heb ik hem - die cruciale scène waar dat bad wordt beschreven net vóór het zwem-uur: 'rimpelloos als glas' en met de hele ruimte drijvend op het water? Was jij het niet die toen aankwam met 'een beeld van de moederschoot' of een ander 'oergevoel'? Zelf vind ik het een mooi symbool van onze postmoderne situatie: er is geen samenhang meer te vinden die verder gaat dan wat obsolete gemeenplaatsen, en een onbevangen, oorspronkelijke visie is een utopie.

G: Je bedoelt: leven betekent dat je het water in moet? Maar dan gebeurt wat hier staat: 'Het bad viel in stukken, het plafond rimpelde van het oppervlak weg en de bodem van het bad kronkelde weg tussen het weke gekabbel van golfjes waarin geen lijn meer te bekennen viel.'

Ik: Precies. Maar het aantrekkelijke van Kees 't Hart vind ik dat hij deze paradox niet opliert tot een drama waar je alsmaar bij moet snikken. Zien dat het zo is, helpt in ieder geval tegen zwaarwichtige pretenties en geleuter over postmodernistische 'vervreemding'. Ook hier ironie en bescheidenheid, net als bij Van Weelden, en vooral veel humor, als bij Atte Jongstra en Thomas Rosenboom.

Breukje

G: Maar die Rosenboom heeft wel een uiterst onbescheiden boek geschreven, gezien de omvang en alles wat hij binnenbrengt in dat *Gewassen vlees*!

Ik: Vorige week sprak ik R.: die had het na vijftig bladzijden opgegeven. Hij vond het een muffig boek, potsierlijk van taal en beeldspraak.

G: Net als jij, toen je er voor de eerste keer aan begon. Blijkbaar vraagt lezen heel wat van een mens.

Ik: Maar ik ben ook zelden zo beloond als toen ik opnieuw begon, omdat ik door kreeg dat ik op een verkeerd spoor zat.

G: Het spoor van de historische roman, als ik me goed herinner. Je vond dat Rosenboom rare fouten maakte 'tegen' de achttiende eeuw.

Ik: Dat zeg ik allang niet meer! *Gewassen vlees* is toch helemaal geen roman 'over' de achttiende eeuw, zoals allerlei stekeblinde critici hebben geschreven? Heb ik je verteld dat ik een aardige troef in handen heb om *Gewassen vlees* te presenteren als een radicaal postmodernistisch boek?

G: Ik geloof het wel. Die Breukje, die op het eind door Willem Augustijn wordt verkracht en daarbij zijn laatste adem uitblaast, is helemaal niet de Tweede. Het boek laat er minstens gegronde twijfels over bestaan. Jij denkt dat die waanzieke Willem Augustijn van Donck het allemaal verzint, meegesleurd als hij wordt door de behoefte om zijn miserabele werkelijkheid kloppend te maken.

Ik: Maar vind je het een vergezochte interpretatie? Ze rijmt perfect met waar de roman voor mij over gaat: het zoeken, tegen de klippen op, van 'samenhang', door die mallotige Willem Augustijn, die te dun is voor de werkelijkheid, maar ook door mijzelf, die al lezend door Rosenbooms schrijfkunst zo word ingesponnen dat ik steeds achterdochtiger raak en werkelijk overal iets achter ga zoeken.

G: Voor mij was het grote kunststuk van Thomas Rosenboom dat hij al onze Freudiaanse interpretatiemodellen loslaat op een achttiende-eeuws personage en een achttiende-eeuwse wereld. Hij kreeg mij tot op grote hoogte mee, en tegelijkertijd dacht ik: er klopt iets niet, dit is te gek voor woorden.

Ik: Je wilt toch niet zeggen: op achttiende-eeuwse mensen passen geen twintigste-eeuwse psychologische en filosofische concepten?

G: Ja, eigenlijk wel. Althans: ze passen niet in psychologisch-realistische historische romans, hoe modern ook. Die willen als het erop aankomt toch altijd een fictieve reconstructie bieden van werkelijkheidservaring en menselijk gedrag uit het tijdvak dat ze 'oproepen'. Voor mij botste de hele achttiende-eeuwse we-

reld die Rosenboom zo minutieus opbouwt, voortdurend op die Freudiaanse psychologie. Dat is juist het valse in dit boek, vals in de zin van misleidend.

Eeuwige stad

Ik: Nou, ik ben hierin niet echt misleid. Ik heb me uitermate vermaakt met de manier waarop Rosenboom gestalte geeft aan die hele santenkraam van Freudiaanse concepten en clichés waarmee wij, moderne mensen, de wereld en onszelf bij elkaar proberen te houden, na de dood van God. Ons hele culturele repertoire wordt hier op een groteske manier op de hak genomen.

G: Maar bedenk eens een paar redenen waarom *Gewassen vlees* in je artikel thuishoort, naast 't Hart en de anderen?

Ik: Heb jij indertijd gezien dat het boek wordt voorafgegaan door een witte pagina, met de vermelding *Maléachi IV:6?*

G: Nee, en toen?

Ik: Dat is het laatste vers van het Oude Testament en het heeft betrekking op de Dag des Heeren, de dag waarop alle goddelozen zullen worden vernietigd en voor de godvrezenden de Zon der gerechtigheid zal opgaan.

G: Dat rijmt natuurlijk met het visioen dat Willem Augustijn helemaal op het eind van de roman krijgt, nadat hij is neergeschoten door zijn vader.

Ik: Ja, hij valt daar niet op het donkere stro, maar op ijs. Hij is daar die manke Petrus uit de Proloog en staat verlamd op die ijsvlakte. Maar hij wordt aangeraakt door een hand uit de hemel en ijlt dan ‘naar de overzijde van de zee, naar het licht en een nieuwe, eeuwige stad...’

G: Het Nieuwe Jeruzalem uit *De Openbaring van Johannes*. ‘En die op den troon zat, zeide: Ziet, ik maak alle dingen nieuw.’

Ik: Ja, Het Vlees wordt gewassen.

G: De aarde zal één suikerberg zijn...

Ik: Precies, maar dat je dit zo ironisch zegt, geeft aan dat wij, postmoderne mensen, niet echt meer kunnen geloven in die Verlossing. We zouden dat verhaal graag geloven, maar we weten niet meer hoe het zou moeten, en zelf hebben we geen nieuw goed verhaal.

G: Toe maar: in de wereldgeschiedenis is nu echt alles wel gebeurd wat er kan gebeuren, en alles gedacht en gezegd wat er kan worden gezegd en gedacht. Wat nog te verzinnen? Wil je dat horen? En hoe het verder moet?

Ik: Weet jij het dan? Ik niet, en de meeste mensen in onze tijd niet. Toch hebben we behoefte aan eigen verhalen. En als er geen nieuwe meer zijn te verzinnen, waarom dan niet gebruik maken van alle verhalen die ooit zijn verteld over de mens? Die kunnen we toch gewoon verder vertellen en er een eigen draai aan geven?

Het groteske

G: Je bedoelt: in onze postmoderne tijd zit er weinig anders op dan te parasiteren op die miljoenen verhalen uit de geschiedenis en zo te proberen onszelf ergens terug te vinden in die geschiedenis, ook al zetten we die naar eigen hand?

Ik: Zo ongeveer. Die Willem Augustijn probeert de woestenij van zijn ziel in bloei te zetten met 'de juichende suiker'. Maar ook wij blijven toch proberen onze leegte te vullen met onze verhalen over geluk en verlossing? We kunnen er net zomin zonder als alle geslachten vóór ons. Ook wij zwalken tussen ons lichaam en onze ziel, onze poep en suiker, giechelen en snikken.

G: In dit parasiteren op verhalen uit het verleden is de roman natuurlijk wel extreem postmodernistisch. Thomas Rosenboom haalt echt alles uit de kast, je kunt het zo gek niet verzinnen.

Ik: En dan ook nog dat virtuoze spel met alle mogelijke literaire genres en vormen: de historische roman à la Scott, de picareske roman, de *gothic novel*, de arcadische literatuur, de briefroman, de symbolistische ideeënroman, de thriller, de historische compendia...

G: Maar vóór alles speelt hij een spel met de psychologisch-realistische roman, daar blijf ik bij.

Ik: Maar hij ondergraaft dat genre in de eerste plaats door er een ander genre tegenin te laten lopen: het groteske. Vooral dat vind ik fascinerend.

G: Leg eens uit.

Ik: Tja. Groteske kunst en literatuur probeert hiërarchieën in ons denken te deconstrueren. Alles wat geest is en onstoffelijk wordt vertaald in aardse, zintuiglijke beelden. Ziel, bezieling worden neergehaald tot het lichaam. Verstand en hart zakken in de darmen en het geslachtsorgaan. Hogere waarden en idealen worden daarmee in hun blote kont gezet: 'Verkeerde natuur' is niet voor niets de titel van Rosenbooms Proloog.

G: Maar deconstructie à la Derrida wil niet alleen maar een 'neerhalende', ontmaskerende activiteit zijn.

Ik: Groteske kunst ook niet. Die ziet het aardse en lichamelijke domein als de enige realiteit. Mensheid, aarde en kosmos zijn uiteindelijk één groot, zichzelf in het leven houdend en zich eeuwig vernieuwend mechanisme.

G: Ik herinner me die 'kinetiek' en dat 'metabolisme' van Dorrius in *Gewassen vlees*.

Ik: Ja, de suiker wordt poep, de poep humus, het lichaam een skelet, en het beenzwart suiker. Groteske kunst en literatuur is, in haar lachspiegel- en carnavalkarakter, een lofzang op de vitaliteit, het leven dat eeuwig doorgaat.

Samenhang

G: Vitaal mag je die roman van Rosenboom wel noemen, en er zit heel wat carnaval in. Die Willem Augustijn wordt naar lijf en ziel inderdaad in uiterst groteske termen beschreven.

Ik: Maar dat geldt ook voor gebouwen, feesten, oproeren - eigenlijk voor bijna alles. Maar niettemin: ook in Willem Augustijn, die wiegelende, slijmerige, geëxaleerde asperge, is er dat verlangen naar de eeuwige stad. Hij probeert greep te krijgen, hoe dan ook, op zichzelf en de werkelijkheid. Hij heeft het gevoel dat er ergens een raadsel is dat moet worden opgelost, een woord dat moet worden gevonden, zodat de werkelijkheid rijmt en hij met zichzelf en de wereld samenvalt, bevredigd en verlost.

G: En dat is voor jou de eigenlijk zin van zijn wanhopige obsessie met de Tweede, die dubbelganger?

Ik: Ja, maar het is de basis van al zijn obsessies, en dat zijn er heel wat. Net als ieder wezen probeert Willem Augustijn zich te handhaven, maar hij raakt steeds meer verstrikt in een kunstig geweven web, voor een deel gesponnen door Bergsma, maar voor het belangrijkste deel door hemzelf, vat vol tegenstrijdigheden als hij is. Het culmineert natuurlijk allemaal in dat gruwelijke, ontroerende en hilarische hoofdstuk 'De Waarheid', waarin hij zich, in de roes van de suiker, 'ten leste verenigt met zijn halfbroer, zichzelf en zijn schaduw'.

G: Volgens jou laat Rosenboom hier en elders in de roman zien, met inzet van heel die Freudiaanse rimram (en ook nog dat dubbelganger-thema uit de zwarte romantiek), hoe alle werkelijkheid 'in wezen' een kwestie is van projectie en fictie?

Ik: Ja, voor Willem Augustijn past op het laatst eindelijk alles naadloos in elkaar, 'het ultieme rijm valt in het slot'. Maar hij bekoopt die gevonden samenhang met de dood.

G: En intussen hebben wij, levenden, toch maar mooi een feilloos geconstrueerd eigentijds kunstwerk gelezen, en ook nog heel wat gelachen. Die jongen moet snel de P.C. Hooftprijs krijgen! Maar nu moet ik boodschappen gaan doen. Probeer maar iets te maken van dat artikel, al heb ik er een hard hoofd in. En leen me binnenkort eens die boeken van Atte Jongstra: ik ben benieuwd wat ik daarvan vind.

Ik: God ja, die Atte Jongstra moet er ook nog in. Dat is nu echt een opgewekte postmodernist, die niet de minste last heeft van 'een problematische

werkelijkheidsbeleving' (zijnwoorden). Hij haaltzijnverhalen, grappen en wetenswaardigheden kriskras uit de wereldliteratuur en ver daarbuiten. Weet je dat die boeken van hem deel uitmaken van een levensproject in zesentwintig delen, over 'het geheugen'? In feite exploreert ook Jongstra dat thema samenhang, in boeken waarin samenhang op het eerste gezicht ver te zoeken is. Pure kolder vind ik het vaak, maar wel leuke. En het gekke is dat die kolder tijdenlang in je kop blijft hangen: hij krijgt je tot een raar soort blikvernauwing. Nou ja, ik zie wel. En anders moet ik maar eens een artikel over hem alleen schrijven.

G: Dat lijkt me een uitstekend idee, maar nu ben ik echt weg!

Literatuur

Menno ter Braak, 'Gesprek over de zin des levens'. In: M. Ter Braak, *Van oude en nieuwe christenen, Verzameld werk*, deel 3, Amsterdam 1949, p. 197-209.

Martin Bril en Dirk van Weelden, *Arbeidsvitaminen: het ABC van Bril & Van Weelden*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987; *Piano & gitaar: de vooruitgang volgens Bril & Van Weelden: stripverhaal*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1990.

Hugo Claus, *Het verdriet van België; roman*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1983; *Belladonna: roman*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1994.

Kees 't Hart, *Vitrines*. Amsterdam, Querido, 1988; *Land van genade*. Amsterdam, Querido, 1989; *De neus van Pinokkio*. Amsterdam, Querido, 1990; *Zwembad*. Amsterdam, Querido, 1992.
Atte Jongstra, *De psychologie van de zwavel*. Amsterdam, Contact, 1989; *Groente: roman*. Amsterdam, Contact, 1991; *Cicerone: verhalen*. Amsterdam, Contact, 1992; *Hethuis M.: memoires van een spreker: roman*. Amsterdam, Contact, 1993.
Thomas Rosenboom, *Gewassen vlees*. Amsterdam, Querido, 1994.
Dirk van Weelden, *Tegenwoordigheid van geest*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1989; *Mobilhome: roman*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1991; *Oase: roman*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1994.

Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen: verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg, Coutinho, 1988.
Hans Bertens, *The idea of the postmodern: a history*. London, Routledge, 1995.
Elrud Ibsch, 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur'. In: W.F. Breekveldt [et al.] (red.), *De achtervolging voortgezet: opstellen over moderne letterkunde, aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. Amsterdam, Bakker, 1989, p. 346-373.
Gerrit Krol, 'De abstracte roman: een beschouwing over postmoderne literatuur'. In: Gerrit Krol, *De schriftelijke natuur: essays over kunst en wetenschap*. Amsterdam, Querido, 1985, p. 92-109.
Brian McHale, *Constructing postmodernism*. London, Routledge, 1992.
Anthony Mertens, 'Postmodern elements in postwar Dutch fiction'. In: Theo D'haen and Hans Bertens (eds.). *Postmodern fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam, Rodopi, p. 143-159. Annemarie Musschoot, 'Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde'. In: Marysa Demoor (red.). *De kracht van het woord: 100 jaar Germaanse filologie aan de RUG (1890-1990)*. 2. Literatuur. Gent, Seminarie voor Duitse Taalkunde, 1991, p. 73-86.

Hein Leferink (1941) doceert 18e-en 20e-eeuwse Nederlandse letterkunde en Kunst en kunstbeleid aan de Rijksuniversiteit Groningen. Zijn publikaties betreffen de verteltheorie, modern Nederlands proza en het letterenbeleid.

Eindnoten:

* Met dank aan Rita Hummel en excuses voor uitspraken die 'G' hier en daar in de schoenen worden geschoven. Maar ja, ook 'ik' is niet altijd ik.

W.M. Verhoeven
Het postmodernisme in de Engelstalige literatuur

Waar hebben we het eigenlijk over?

Met deze vraag zou elke beschouwing over het postmodernisme in de literatuur moeten beginnen. Want zoals Bertens en D'haen in het voorwoord van hun boek *Het postmodernisme in de literatuur* terecht stellen, is er niet één, monolitisch postmodernisme; er bestaan talloze varianten die allemaal onderling verschillen, qua esthetische vorm, ideologische geaardheid en filosofische achtergrond.[1.] Sterker nog, het is überhaupt nog maar de vraag of er wel postmoderne literatuur bestaat, of anders gezegd, of het wel met zekerheid is vast te stellen welke auteurs en teksten tot het postmodernisme kunnen worden gerekend en welke niet. Er is namelijk veel te zeggen voor de idee dat het postmodernisme eerder een zaak van de literair-kritische receptie en heuristiek is dan van de primaire literatuur zelf. Met andere woorden: wie is er nou postmodernist, de schrijver of de criticus? Wellicht is het het veiligst om Bertens en D'haen te volgen in hun omzeiling van dit probleem door het begrip postmodernisme te zien als een ‘interpretatieve strategie,’ waarbij de criticus zich beperkt tot het plaatsen van een tekst binnen een postmodernistisch interpretatief kader, en dus in het midden laat of de tekst zelf postmodernistisch is of niet.[2.]

Dit voorbehoud is niet geheel overbodig als we ons gaan begeven op het uitgestrekte en zeer geaccidenteerde terrein van het postmodernisme in de Engelstalige literatuur. Zo stond niet alleen de wieg van wat wij nu het literair postmodernisme noemen (om voor het gemak deze term toch maar te hanteren) in de Verenigde Staten aan het eind van de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig, maar heeft zich bovendien op het Noord-Amerikaanse continent sinds het midden van de jaren zeventig een ware postmodernistische literair-kritische industrie ontwikkeld. Het is dan ook volstrekt onmogelijk om binnen het voor dit essay gestelde omvangskader een volledig overzicht te geven van het postmodernisme in de Engelstalige literatuur: daarvoor is er op dit gebied gewoon teveel verschenen, met name in de Verenigde Staten en Canada. Vandaar dat hieronder slechts een poging zal worden gedaan om enkele belangrijke kenmerken van het Engelstalig postmodernisme te beschrijven, waarbij de nadruk zal liggen op het postmodernisme in Noord-Amerika, met name in de jaren zestig en zeventig.

Met geen pen te beschrijven

‘Even before Kennedy's death,’ schreef Malcolm Bradbury in de herziene editie van *The Modern American Novel*, ‘the new American fiction was beginning to present a portrait of history and reality which showed it not as a place of hope, opportunity, and humanity but as an arena of distorting power-plays, vast technological systems, conspirational structures, and apocalyptic threats to individual survival.’[3.] Het kan inderdaad geen kwaad om, tegen de achtergrond van de talloze literair-historische studies over het ontstaan van het postmodernisme die sinds die tijd zijn verschenen, vooraf duidelijk te stellen dat de vernieuwingsdrang onder Amerikaanse schrijvers aan het eind van de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig niet zozeer een onderdeel was van een bewuste poging om een nieuwe literaire stijl te ontwikkelen

(laat staan om ‘postmoderne literatuur’ te gaan schrijven), als van een algemeen gevoelen van ontevredenheid met de erfenis van het literair realisme. Anders gezegd: veel schrijvers zagen een steeds groter wordende discrepantie ontstaan tussen aan de ene kant de traditie van het humanistisch-realisme in de literatuur, en aan de andere kant de politieke en sociale realiteit van alledag, die in toenemende mate in het teken stond van paranoia, achterdocht en wantrouwen - aangewakkerd door de Koude Oorlog, de escalerende oorlog in Vietnam en de rassenproblematiek. De wereld in het algemeen en Amerika in het bijzonder was voor vele schrijvers niet langer een plek die zinnig of zinvol was, en al helemaal niet in dit soort termen beschreven kon worden.

Zo verdedigde de schrijver/criticus/filosoof John Barth in een beroemd essay uit 1967, ‘The Literature of Exhaustion,’ de stelling dat de literaire tradities ‘uit-

geput' waren, waarmee hij doelde op de 'the used-up-ness of certain forms or exhaustion of certain possibilities.[4] Wat Barth betreft was de wereld, letterlijk, met geen pen te beschrijven, vandaar dat hij in zijn bundel *Lost in the Funhouse* (1968) een pleidooi hield voor de invoering van 'intermedia art' - 'fiction for print, tape, live voice':

> The High Sixties, like the Roaring Twenties, was a time of more than usual ferment in America social, political, and artistic life. Our unpopular war in Vietnam, political assassinations, race riots, the hippie counterculture, pop art, mass poetry readings, street theater, vigorous avant-gardism in all the arts, together with dire predictions not only of the death of the novel but of the moribundity of the print medium in the electronical global village - those flavored the air we breathed then, along with the occasional tear gas and other contaminants.[5]

Vóór hem, in 1964, had de surrealistische schrijver John Hawkes in een interview al de oorlog verklaard aan wat hij de 'true enemies of the novel' noemde, te weten: 'plot, character, setting and theme,'[6] terwijl Ronald Sukenick in *The Death of the Novel and Other Stories* (1969) zijn lezers voorhield dat ze in een 'world of post-realism' leefden, hetgeen radicaal nieuwe eisen stelde aan de schrijver: 'The contemporary writer - the writer who is acutely in touch with the life of which he is a part - is forced to start from scratch: reality doesn't exist. God was an omnipotent author, but he died: now no-one knows the plot.'[7]

De Fransman Jean-François Lyotard mag het postmodernisme dan wel hebben gezien als een universele ontwikkeling in het westerse denken en bewustzijn in het algemeen - een ontwikkeling die volgens hem te wijten was aan een totale ineenstorting van teleologische 'méta-récits' zoals het Christendom en het Marxisme -, maar in Amerika verkeerde men in de vaste overtuiging dat de navel van het postmoderne toch echt in Noordamerika lag.[8] Zo constateerde Alan Wilde met enige stelligheid in zijn boek *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (1980), 'postmodernism is essentially an American affair,' en hij kreeg hierin bijval van de Franse denker Jean Baudrillard, die in zijn *America* (1986), op basis van de gedachte dat Amerika zich in een 'eeuwig heden' bevond dat bovendien uitsluitend uit gesimuleerde werkelijkheid bestond, het land van Hollywood en de hamburger uitriep tot 'the original version of modernity' waar Europa bij lange na niet aan kon tippen.[9] Jacques Derrida, de grote propagandist van het deconstructionisme en verkondiger van de scheiding van taal en werkelijkheid, deed er nog een schepje bovenop door te stellen, 'America is Deconstruction.'[10] Het staat weliswaar buiten kijf dat het postmodernisme in de Amerikaanse literatuur omvangrijker en gevarieerder is dan is in enige andere literatuur, maar het valt niet te ontkennen dat veel van de coherentie en uniformiteit die wij tegenwoordig aan de stroming van het Amerikaanse postmodernisme toeschrijven het collectieve resultaat is van de proliferatie van het kritisch-theoretisch (met name poststructuralistisch) discours dat in het kielzog van Derrida's beroemde lezing ('Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences') aan de Johns Hopkins Universiteit in 1966 de Verenigde Staten grotendeels in bezit nam. In werkelijkheid ontstond het

postmodernisme in de Amerikaanse literatuur niet alleen uit een chemie van lokale literaire vernieuwingsdrang en geïmporteerd Frans poststructuralisme: ook de invloed van een stevige scheut Beckett, Nabokov en vooral Borges valt niet te ontkennen, alsmede snufjes van de Franse *nouveau roman*.

Postmoderne kaleidoscoop

Hoewel er aan het begin van de jaren zeventig nog mensen waren die, zoals Gerald Graff bijvoorbeeld, beweerden dat er helemaal geen sprake was van een 'postmodernist breakthrough,'[11.] was het toch wel duidelijk dat er in de loop van de jaren zestig iets radicaal veranderd was in de manier waarop schrijvers de extratekstuele werkelijkheid trachtten te verwoorden. Malcolm Bradbury vatte het geestelijke en artistieke klimaat aan het begin van de jaren zestig als volgt samen:

> Formal and epistemological questions about the novel began to assert themselves; many of the novelists who had begun writing after the war began to change their manner; and certain constituents of the modernist impulse, especially the tendency toward play and game, its stress on art as forgery, and its surreal and fabulous diomension, began to appear significant again. Again a stress on the in-

> substantiality or corruptibility of history became evident, the problems of establishing solid character, in a world in which humanism was threatened, in which man was held by many to be the sum of his roles, was felt, and the idea of the novel as a realistic tale was challenged. Some writers systematically and self-consciously elaborated the referential character of the novel, using the modes of reportage, documentary, and journalism, as in the non-fiction novel; others emphasized the one-dimensionality of character and the flattening of plot by apeing popular forms or inventing the technetronic novel; others insisted on the elusiveness and unreliability of the text, creating novels where the dominant narrator asserting the truth of his tale either disappeared from sight into text or reappeared in the overt guise of the game-player or impressario, displaying the lie he had made, the fictionality he commanded. In general, then, the realistic centre tended to disappear; the stable text lost its stability; the reader was invited into the novel in novel ways.[12.]

Er was sprake van een ware eruptie van experimentele literaire genres en expressievormen die zijn weerga niet kende: van surrealisme tot zwarte humor; van persoonlijke documentaire tot de historische (of vaker, anti-historische) vertelling; van het absurdisme tot het eigentijdse sprookje. Terwijl sommigen de nadruk legden op de fictionaliteit van fictie en zich bewust afkeerden van de extra-tekstuele werkelijkheid, gingen anderen juist op zoek naar nieuwe manieren om de (historische) werkelijkheid inzichtelijk te maken; terwijl sommigen het literaire discours terug brachten tot de minimalistische essentie, lieten anderen hun werk juist bijna bezwijken onder een last van descriptieve details; terwijl sommigen in hun werk radicale politieke stellingen innamen, vluchtten anderen juist weg in een wereld van pure fantasie. Geen wonder dat zolang het woord ‘postmodernisme’ nog niet of nauwelijks was ingeburgerd, een veelheid aan termen werd gehanteerd om vat te krijgen op de talloze literaire experimenten, waarbij de termen *metafiction, surfiction* en *fabulation* het meest gehoord werden.[13.] Wat al deze nieuwe literaire vormen gemeen hadden, was dat ze op de één of andere manier uitdrukking gaven aan de hierboven beschreven crisis in de representatie van de werkelijkheid in literatuur; het geloof in het autonome ‘ik’ hadden opgegeven en - in de woorden van Raymond Federman - geen scherp onderscheid meer maakten ‘between the real and the imaginary, the conscious and the subconscious, between the past and the present, between truth and untruth.’

Absurdisme en apocalyps

Onder invloed van de naweeën van de Tweede Wereldoorlog en de Koude Oorlog was veel van de experimentele literatuur uit het begin van de jaren zestig nog vaak tamelijk pessimistisch, soms zelfs cynisch van toon. Zo verscheen in 1961 de absurdistische roman *Catch-22* van Joseph Heller, niet alleen één van de best-verkochte romans aller tijden, maar ook één van de zwartgalligste anti-oorlogsromans die ooit werden geschreven. Het verhaal is gesitueerd op Pianosa, een imaginair eiland, ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. De hoofdpersoon, de

bommenwerperpiloot en anti-held kapitein Yossarian, onderneemt verwoede pogingen om uit de luchtmacht te worden ontslagen omdat zijn superieuren hem en zijn collega's meer en meer missies laten vliegen naarmate het aantal vliegers dat heelhuids op de basis terugkomt, afneemt. Na vele doldwaze en wrang-humoristische capriolen komt Yossarian op het idee om zich krankzinnig te laten verklaren: immers, iemand die gek is, hoort niet thuis in de luchtmacht. Helaas voor Yossarian heeft hij niet gerekend met ‘catch-22,’ die luidt: ‘a man would be crazy to fly more missions and sane if he didn't, but if he was sane, he had to fly them. If he flew them he was crazy and didn't have to; but if he didn't, he was sane and he had to.’ Voor miljoenen lezers vormde deze ‘catch-22’ de ultieme uitdrukking van de krankzinnigheid van de oorlog en van de existentialistische val waar de mensheid voor eeuwig in gevangen zat; geen wonder dat de frase ‘catch-22’ al gauw een idiomatische uitdrukking werd.

In 1961 verscheen ook Kurt Vonneguts absurdistische anti-oorlogroman *Mother Night*, waarin, net als in *Catch-22*, een personage voorkomt (in dit geval de Amerikaanse ‘expatriate’ Howard W. Campbell, jr.) dat net zo makkelijk zaken doet met de vijand als met de Amerikanen, ten teken van het algemene gevoelen van defaitisme, verwarring en lethargie dat zich van vele Amerikanen aan het begin van de jaren zestig had

meester gemaakt. Maar Vonnegut maakte pas echt naam en faam met een roman uit 1969, *Slaughterhouse-Five*. Het boek is gebaseerd op Vonneguts eigen oorlogservaringen, met name op de periode dat hij als krijgsgevangene van de Duitsers het bombardement op Dresden in de nacht van 13 op 14 februari 1945 meemaakte. Jarenlang liep Vonnegut rond met de gedachte een boek te schrijven over zijn deprimerende herinneringen aan deze daad van zinloze massavernietiging, en het was in zekere zin het liberaal estetisch-formalisme van de jaren zestig dat hem eindelijk in staat stelde om de juiste vorm te vinden voor zijn boek: een mengeling van autobiografie, fictieve memoires, recht-toe-recht-aan oorlogsroman, en science-fiction. De enorme populariteit van *Slaughterhouse-Five* is echter vooral te danken aan de zwarte humor waarmee het verhaal doortrokken is - een mengeling van kinderlijk, paratactisch taalgebruik en understatement, die het best tot uiting komt in het zinnetje, ‘So it goes,’ dat de verteller elke keer hanteert wanneer er iemand of iets sterft (hetgeen precies honderd keer het geval is).

De schrijver met de somberste visie op wereld en maatschappij in de zestiger jaren was ongetwijfeld Thomas Pynchon. Pynchon verpakte die visie in complexe romans die de lezer bedelven onder een stortvloed aan feiten en descriptieve details, ontleend aan de natuurkunde, electronica, geschiedenis, cybernetics, informatietechnologie, enzovoort. Zijn eerste roman, *V* (uit 1963) is hier een goed voorbeeld van. Het effect van deze overdaad aan feiten en gegevens, en vooral van de geraffineerde mengeling van historische en wetenschappelijke kennis met fictieve elementen, is dat dat de lezers niet alleen voortdurend op het punt staat zijn greep te verliezen op het verhaal en de personages, maar op den duur ook op het onderscheid tussen realiteit en fictie. Wat in ieder geval duidelijk is, is dat er twee hoofdpersonages zijn: Benny Profane, een schlemielige klaploper die als een soort *urban tourist* zijn dagen slijt in de verstedelijkte, verziekte woestenij van het gemechaniseerde moderne bestaan, temidden van zijn talloze vrienden en bekenden (aangeduid als ‘the Whole Sick Crew’). Zijn tegenhanger, Herbert Stencil, raakt bezeten van de letter V die hij aantreft in de aantekeningen van zijn overleden vader, die volgens Stencil zou verwijzen naar de aanwezigheid van een reusachtig, wereldomvattend complot dat verantwoordelijk zou zijn voor alles wat zich heeft voorgedaan in de moderne mondiale geschiedenis. Het probleem voor Stencil is dat V al gauw meer blijkt te zijn dan de mysterieuze dame waar hij aanvankelijk naar op zoek was: in de loop van Stencils speurtochten lijkt V te verwijzen naar de Maagd (*Virgin*), Venus, de gespreide benen van een hoer, een vlucht vogels in de lucht, het land van Vheissu, en, uiteindelijk, de metafysische Leegte (*Void*). Waar Profane derhalve leeft in een wereld zonder tekens en betekenis (een soort eeuwig heden), leeft Stencil in een wereld met een surplus aan tekens en betekenis (een soort museum van het verleden): noch het doelloos dwalen van de één, noch het uitzinnig zoeken van de ander brengt hen echter dichter bij de Betekenis des Levens of de Waarheid der Dingen.

Pynchons tweede roman, *The Crying of Lot* 49 (1966) is niet alleen korter dan *V*, maar ook minder pessimistisch. *The Crying* is een tamelijk vernietigende parodie op de Amerikaanse Droom en dan met name op de meest materialistische, hyper-technologische en oppervlakkige versie ervan: Zuid-Californië. De hoofdpersoon is Oedipa Maas, die als executeur-testamentair van haar vroegere minnaar Pierce Inverarity, op het spoor komt van - tenminste, dat denkt ze - een ondergrondse organisatie, soms schuilgaand - tenminste, dat denkt ze - achter de

codenaam ‘WASTE’, dan weer achter ‘de Tristero’, die haar uiteindelijk - tenminste, dat denkt ze - zal leiden naar de ware betekenis van Amerika. Al gauw raakt ze totaal geobsedeerd door de tekens en symbolen die ze overal (denkt) aan te treffen - in popsongs, in televisie-programma's, op wc-muren, in een toneelstuk, in de geschiedenis van ‘Thurn und Taxis’, enzovoort - zodat ze op den duur in een psychotische toestand terechtkomt, waarin het onderscheid tussen feit en fantasie volledig is vervaagd. Haar psychiater raadt haar aan om de feiten maar te vergeten en vast te houden aan de fantasie (‘What else do any of you have?’), maar de verteller eindigt het boek op iets omineuzere toon. De Tristero, WASTE, het geheim achter Inverarity's testament, de Amerikaanse Droom, het leven, de dood, het bestaan: het is allemaal, net als in de computerindustrie van Zuid-Califonië, slechts een kwestie van een simpele keuze tussen Nul en Een. Of je kiest voor Een en je gelooft in het bestaan van de Tristero, Amerika, de zin des levens; óf je kiest voor Nul, en je accepteert dat de geschiedenis en het menselijk bestaan

volstrekt betekenisloos zijn, buiten de betekenis die wij er aan toedichten. Het leven heeft dus, in de visie van Pynchon, óf heel veel betekenis (zoveel zelfs dat we het nooit helemaal zullen doorgronden), óf helemaal geen.

Pynchon, die sinds enige decennia niet meer in het openbaar is gezien en wiens woon- en verblijfplaats onbekend zijn, maakte zichzelf onsterfelijk met de publicatie, in 1973, van de momumentale roman *Gravity's Rainbow*. Met zijn grenzenloos uitdijende plot en subplots, zijn meer dan vierhonderd verschillende personages en zijn overweldigende massa historische en technologische details tart het verhaal elke poging het samen te vatten. Het verhaal begint in Londen in december 1944, tijdens een Duitse luchtaanval, en het eindigt in Nederland, negen maanden later, maar in tussentijd zijn we dan wel zo'n beetje de hele aardbol over geweest en zijn we door de hele twintigste eeuw gereisd. Het is ook niet toevallig dat *Gravity's Rainbow* wel de *Ulysses* van het postmodernisme wordt genoemd.

In zekere zin gaat het boek verder waar *V* ophield: met het zoeken naar de geheimen achter een allesvernietigende ‘V’, namelijk de opvolger van de beruchte V2-raket, het wapen waarmee de Nazi's bijna de Tweede Wereldoorlog wonnen. Een mysterieus, internationaal operend militair/industrieel machtsconglomeraat, ‘The Firm’ genaamd, is bezig om van de overblijfselen van de Duitse V2 een nieuwe superwapen te produceren, ‘Rocket 00000.’ De hoofdpersoon, luitenant Tyrone Slothrop, is een van degenen die aan de speurtocht meedoen. Maar al halverwege het verhaal wordt het hem en de lezer duidelijk dat zijn queeste tevergeefs zal zijn: ‘There ought to be a punchline, but there isn't.’ Als de raket eenmaal ‘gevonden’ wordt, is het te laat: aan het eind van de roman komt hij met supersonische snelheid geluidloos op de aarde af, als een ‘bright angel of death’. Net zoals de zwaartekracht (*gravity*) het uiteindelijk wint van elke raket, zo zal de menselijke drang tot (zelf)vernietiging het volgens Pynchon uiteindelijk winnen van het menselijke scheppingsvermogen.

Al vanaf het begin van zijn carrière heeft het werk van Pynchon in het teken gestaan van *entropie*, een uit de thermodynamica afkomstige term, die, toegepast op het werk van Pynchon, hierop neerkomt dat (zoals hij het zelf uitdrukte in zijn verhaal ‘Entropy’) ‘nothing but a theoretical engine or system ever runs at 100% efficiency; and [...] that the entropy (or inefficiency) of an isolated system always continually increases.’ Aangezien de mensheid zo'n gesloten energiesysteem is, zal - zo voorspelt Pynchon - de constructieve energie het uiteindelijk verliezen van de chaos. Daarmee is *Gravity's Rainbow* wellicht de ultieme uiting van het apocalyptisch postmodernisme:

> Gravity's Rainbow is a seamless epic for postmodern and apocalyptic times, less a conventional literary text than an all-encompassing attempt to write a novel of our late modern chaos, from a considerable historical and scientific knowledge, and with an anxious political intelligence. Again, the book produces that excess of reference - an everspawning multiplication of its story, a massing of historical and technological data, an encyclopaedic incorporation of military science - that marks Pynchon's distinctive method. This has been called the ‘paranoid style’ of writing, in which the world's random and inhuman energies stimulate textual excess and a redundancy beyond encoding.[14.]

Ook het werk van William Gaddis (die net als Pynchon de status van een *cult-writer* bereikte) behoort tot deze 'paranoid style'. Zijn roman *JR* (1975), bijvoorbeeld, gaat over een geniale schooljongen die erin slaagt om door te dringen tot de hoogste echelons in de ondoorzichtige, maar almachtige wereld van het internationale grootkapitaal. Het boek ridiculiseert de wereld van macht en geld, die volgens Gaddis niet op harde feiten is gebaseerd, maar op woorden en gecodeerde taal (de roman bestaat dan ook geheel uit flarden van telefoongesprekken, zonder dat het altijd duidelijk wie er aan het woord is).

Metafictie

Metafictie, oftewel fictie die zichzelf tot onderwerp heeft, is waarschijnlijk de belangrijkste en zeker de meest in het oog springende literair-estetische strategie in het postmodernisme, en hoewel het zeker niet beperkt is tot het postmodernisme (zie bijvoorbeeld Laurence Sternes *Tristram Shandy*, of James Joyce's *Ulysses*) is het moeilijk om een postmoderne roman te vinden die niet metafictioneel is. Dat heeft te maken met het feit dat metafictie verwijst naar de kern van waar het bij literatuur, en bij taal in het algemeen, om

gaat, namelijk om de representatie van een werkelijkheid in (literaire) taal. Aangezien postmodernistische schrijvers, zoals hierboven uiteengezet is, moeite hadden met de manier waarop traditioneel werd aangekeken tegen de relatie tussen tekst/taal en werkelijkheid - namelijk als zou de werkelijkheid ‘oorspronkelijk’ en ‘objectief’ zijn en de tekst/taal ‘afgeleid’ en ‘subjectief’ - waren ze in hun werk derhalve meer dan schrijvers vóór hen bewust met die relatie bezig waren.

Metafictie, in het Engels ook wel *self-conscious fiction* genoemd, is fictie die de lezer voortdurend attendeert op het feit dat wat hij/zij leest fictie is, en dus slechts een geconstrueerde, kunstmatige werkelijkheid presenteert. Echter, wat metafictie in het postmodernisme zo interessant maakt, is dat het er ons voortdurend aan herinnert dat niet alleen de wereld binnen de fictionele tekst een (talige) constructie is, maar dat ook de ‘werkelijkheid’ buiten de tekst een kunstmatige is, en dus constant bloot staat aan interpretatie en ‘herschrijving’ door lezers en andere schrijvers. Als gevolg hiervan kwamen niet alleen literaire genres (‘de realistische roman’) en de funktie van de auteur en de lezer op losse schroeven te staan, maar werd ook het gedachtengoed en de ideologie van de dominante groep in de maatschappij gedestabiliseerd - aangezien die immers per definitie weerspiegeld worden door de ‘objectieve’ werkelijkheid. Hiermee werd metafictie in de jaren zestig een belangrijk politiek instrument in de maatschappijbrede herbezinning op het verleden, de nationale identiteit, de relatie tussen de staat en het individu, enzovoort.

Achter de term ‘metafictie,’ die in 1970 werd geïntroduceerd door de Amerikaanse criticus en schrijver William Gass,[15.] gaat een heel scala aan verschijningsvormen schuil. Sommige schrijvers maakten gebruik van metafictie om bepaalde culturele symbolen, populaire mythes, historische figuren of literaire conventies te ridiculiseren. Bekende voorbeelden hiervan zijn John Gardners herschrijving van het beroemde oud-Engelse epos *Beowulf in Grendel* (1971); John Barths parodie op de schelmenroman en de mythe van Amerika's ontstaansgeschiedenis in *The Sot-Weed Factor* (1960), en diens moderne bewerking van de Scheherazade-mythe in *Chimera* (1972); en Robert Coovers perversie versies van klassieke sprookjes als ‘Hans en Grietje’ en ‘Roodkapje’ in de verhalenbundel *Pricksong & Descants* (1969) en diens satire op de Amerika's favoriete sport in *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop*. (1968). Maar misschien wel de bekendste metafictionele parodie is Donald Barthelme's anti-roman *Snow White* (1967). In zijn kenmerkende paratactische schrijfstijl (uitgebeende, fragmentarische zinnen die nauwelijks een onderling verband hebben) reduceert Barthelme het populaire sprookje tot een absurde woordenbrij, die volgens de auteur beter past bij de chaos van de moderne wereld dat het gepolijste sprookje van weleer. Barthelmes subversieve metafictie bereikt een hoogtepunt wanneer hij op een bepaald moment zijn verhaal (voor zover er van een verhaal sprake is) onderbreekt en de lezer vraagt om even wat vragen in te vullen over zijn leeservaringen tot dusver:

QUESTIONS:

1. Do you like the story so far? Yes ( ) No ( )
2. Does Snow White resemble the Snow White you remember? Yes ( ) No ( )

3. Have you understood, in reading to this point, that Paul is the prince-figure? Yes ( ) No ( )
4. That Jane is the wicked stepmother-figure? Yes ( ) No ( )
5. In the further development of the story, would you like more emotion ( ) or less emotion? ( ) [...]
8. Would you like a war? Yes ( ) No ( )
9. Has the work, for you, a metaphysical dimension? Yes ( ) No ( )
[...]
14. Do you stand up when you read? ( ) Lie down? ( ) Sit? ( )
15. In your opinion, should human beings have more shoulders? ( ) Two sets of shoulders? ( ) Three? ( )

Op zich is het niet zo vreemd dat het juist sprookjes waren die vaak door postmodernisten werden aangegrepen als onderwerp voor satirische herschrijving of metafictionele deconstructie: sprookjes hebben als geen ander teksttype een onwrikbare, blauwdrukachtige verhaalstructuur - van ‘Er was eens...’ tot ‘En ze leefden nog lang en gelukkig’ -, maar ze vertegenwoordigen bovendien impliciet of expliciet de fundamentele morele codes waar een culturele groep zich mee identificeert. Met het herschrijven van sprookjes

ondermijnen de postmodernisten dus in zekere zin het esthetische en morele waardenpatroon van lezers die met de sprookjes zijn opgegroeid - zonder overigens alternatieven te bieden. Er worden af en toe wel pogingen gedaan om de lezer enig houvast te geven of een nieuw inzicht te verschaffen, maar die worden even snel weer door de auteur gefrustreerd: ‘We suffer today I believe from a lack of communication with each other. That is common knowledge, so common in fact, that it may not even be true. It may be that we are overconnected, for all I know.’ Het enige houvast dat Barthelme de lezer biedt, is de taal zelf - maar die blijkt nou juist zo glibberig en onbetrouwbaar als de ‘werkelijkheid’ zelf!

Ook voor William Gass is de enige echte werkelijkheid een talige werkelijkheid. ‘There are no events but words in fiction,’ zei hij in *Fiction and the Figures of Life*[16]-een principe dat hij ondermeer uitdraagt in zijn roman *Omensetter's Luck* (1966) en de verhalenbundel *In the Heart of the Heart of the Country* (1968). In het voorwoord tot het laatste boek verdedigt hij de stelling dat ‘the contemporary American author is in no way a part of the social and political scene [...] Serious writing must always be written for the sake of the art. [...] One must be satisfied with that.’

Het werk van John Barth is er op gericht om ons te laten zien dat de gedachte dat er geen werkelijkheid is buiten de taligheid ons geenszins somber hoeft te stemmen. De werkelijkheid, zo merkte Barth eens op, is een plek waar je zo af en toe wel eens een bezoekje aan wilt afleggen, maar waar niemand echt lang wil vertoeven. De taal daarentegen is voor Barth één grote pretfabriek, hetgeen met name blijkt uit zijn *Lost in the Funhouse* (1968), een los-vaste verzameling verhalen. In het kielzog van Roland Barthes en diens these, naar voren gebracht in zijn essay ‘The Death of the Author’ (1968), als zou de schrijver niet schrijven maar geschreven worden (namelijk door de taal die hij hanteert), laat Barth zich, samen met zijn personages, meesleuren op de stroom van woorden door het labyrinth van de tekst. Het boek begint met een driedimensionaal raamverhaal, in de vorm van een ‘Möbius-strip’; de lezer wordt verzocht de strook uit te knippen, en de uiteinden aan elkaar te plakken, zodat de tekst, ‘Once upon a time there was a story that began’ ontstaat, waarbij het einde van de zin naadloos overgaat in het begin en de suggestie wordt gewekt dat het verhaal een eeuwige herhaling van zichzelf is en in die zin eindeloos. Aangezien Barth de buitentekstuele werkelijkheid als irrelevant en oninteressant heeft afgeschreven, gaan de verhalen in *Lost in the Funhouse* over verhalen en over verhalen schrijven. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de tekst geregeld extreme vormen van metafictie aanneemt, zoals bijvoorbeeld in ‘Oh God comma I abhor self-consciousness.’ Niet alleen ridiculiseert de auteur voortdurend zichzelf, ook de lezer krijgt er af en toe bijhoorlijk van langs:

> The reader! You, dogged, uninsultable, print-oriented bastard, it's you I'm addressing, who else, from inside this monstrous fiction. You've read me this far, then? Even this far? For what discreditable reason? How is it you don't go to a movie, watch TV, stare at a wall, play tennis with a friend, make amorous advances to the person who comes to your mind speak of amorous advances? Can nothing surfeit, saturate you, turn you off? Where's your shame?

Het effect van dit soort metafictionele uithalen naar de lezer is dat hij zich in plaats van in een geschreven tekst steeds meer in een theater (een *funhouse*) waant, waar een *stand-up comedian* een inter-actieve performance opvoert.

Geestverruimende literatuur

Niet alle vormen van het postmodernisme in de jaren zestig en zeventig waren expliciet politiek getint, of stelden metafische of andere vragen omtrent de relatie tussen taal en werkelijkheid. Met name in kringen van de *counter-culture* waren er ook veel auteurs die hun afkeer van de werkelijkheid vertaalden in een volstrekte overgave aan de fantasie en soms regelrechte kolder. Hieronder vallen *cult*-romans als *The Fan Man* (1974) van William Kotzwinkle, *Another Roadside Attraction* (1971) van Tom Robbins, *The Carmen Miranda Memorial Flagpole* (1977) van Gerald Rosen, *Beautiful Losers* (1966) van Leonard Cohen, maar vooral het werk van Richard Brautigan, de bekendste van alle hippie-schrijvers.

Brautigans geestverruimende romans en verhalen doen wel eens vermoeden dat ze geschreven zijn onder invloed van LSD: natuurwetten lijken tijdelijk buiten werking gesteld; de zon kan blauw of purper zijn;

concepten als tijd en ruimte lijken niet meer te bestaan; mensen verdwijnen in het niets, je kunt het zo gek niet verzinnen. Tegelijkertijd gaan alle literaire conventies overboord, of worden belachelijk gemaakt, opgeblazen tot pure kitsch, of op groteske manier met elkaar gekruist. En dat alles wordt beschreven in een bewust schlemielige, paratactische stijl die ontleend is aan marginale, commerciële genres als de detective, cartoons, science fiction, de western, en reclameteksten. In *The Hawkline Monster* (1974), dat hij zelf een 'Gothic Western' noemde, combineert Brautigan een kitscherige versie van het klassieke westerngegeven met een horror-verhaal à la Frankenstein. In *Watermelon Sugar* (1968) vertelt hij over de vreemde voorvallen die plaatsvinden in een commune ('DEATH'), waarvan de leden zich uitsluitend bezig houden met het vervaardigen van allerlei produkten uit watermeloensuiker, in een wereld waarin de zon elke dag een andere kleur heeft. Brautigans grootste artistieke en commerciële succes was echter *Trout Fishing in America* (1974), waarvan maar liefst ruim twee miljoen exemplaren werden verkocht. Het boek beschrijft de vergeefse zoektocht van de verteller naar een arcadische, Hemingwayaanse rivier vol schoon water en forel; maar het enige wat hij vindt, zijn gedempte rivieren, vervuilde beekjes, en, op een sloperij, tweedehands forelbeekjes die per meter van de hand gedaan worden.

Fact, fiction or faction?

Er wordt wel eens beweerd dat hoe meer kritieke geluiden een maatschappij voortbrengt, hoe gezonder die maatschappij is. Wat dat betreft waren de jaren zestig zeer vitaal, want kritiek was er te over, op alles en iedereen. Er ontstond zelfs een nieuw genre in deze periode dat geheel toegerust was op het genadeloos blootleggen van alle zwakke en zieke plekken in de Amerikaanse maatschappij: de *New Journalism*. Aanvankelijk was de journalistiek tamelijk formeel en conservatief, en ging men ervan uit dat een journalist de feiten en voorvallen die hij observeerde zo objectief en waarheidsgetrouw mogelijk moest beschijven. Een aantal jonge honden uit de Amerikaanse tijdschriftjournalistiek vond echter dat ze teveel belemmerd werden door dit formalistische keurslijf en ontwikkelde een journalistieke vorm die ergens tussen traditionele journalistiek en literatuur in stond. In tegenstelling tot een conventionele journalist probeerde de *new journalist* niet objectief te zijn, maar beschreef hij de dingen die hij zag bewust subjectief. Niet zelden vereenzelvigde hij zich tijdelijk met zijn onderwerp, om het zo van binnenuit (en niet van buitenaf) te kunnen beschrijven. Tom Wolfe, bijvoorbeeld, trok een tijdlang met Ken Keseys 'Merry Pranksters' op voordat hij *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) schreef. En Hunter S. Thompson was een tijdje *hell's angel* voordat hij *Hell's Angels: A Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motor Cycle Gangs* (1967) op papier zette. Om meer kleur aan de journalistiek te geven en de lezer nauwer bij de tekst te betrekken, schroomden de *new journalists* niet om hun verslagen van de werkelijkheid te doorspekken met typisch 'literaire' elementen zoals intrige, beeldspraak en personages. Vandaar dat de teksten die de *new journalism* voortbracht ook wel wordt aangeduid met termen als *non-fiction novel* of *faction* (van *fact* en *fiction*). Soms helt een *new journalist* meer over naar de fictie - zoals bijvoorbeeld in Truman Capotes

aangrijpende verslag van een brute moordpartij in *In Cold Blood* (1966) -, dan weer hebben de feiten de overhand - zoals in Michael Herrs apocalyptische, autobiografische reportages van de Vietnam-oorlog in *Dispatches* (1977). *Faction* had volgens de *new journalists* het voordeel dat het aan de ene kant dicht bij de culturele, maatschappelijke en politieke ontwikkelingen stond, zoals mensen die elke dag beleefden (dit in tegenstelling tot fictie), terwijl het zich aan de andere kant niet in een keurslijf van zogenaamde 'objectieve waarheid' liet persen (in tegenstelling tot geschiedschrijving en conventionele journalistiek). Kenmerkend voor het diepe wantrouwen dat in de jaren zestig ontstond ten aanzien van de 'officiële,' historische lezing van de werkelijkheid was Norman Mailers *The Armies of the Night* (1968), zijn persoonlijk verslag van de beroemde mars naar het Pentagon in oktober 1967, dat hij de veelbetekenende ondertitel mag gaf, 'History as a Novel, The Novel as History.'

Maar veruit de meest gevreesde horzel in de pels van het Amerikaanse establishment in de jaren zestig en zeventig was *new journalist* Hunter S. Thompson. Als journalist van het popblad Rolling Stone reisde Thompson stad en land af om alles wat Amerika bezighield vast te leggen, en hij kan gerust beschouwd worden als één van de belangrijkste kroniekschrijvers van zijn tijd. Gewapend met het analytisch ver-

mogen van een röntgenmachine, de agressie en motivatie van een opgehitste pitbull, en een pen zo scherp als een scheermes trok Thompson ten strijde tegen de heilige koeien van de Amerikaanse Droom: de multi-nationals, de president (Nixon), *baseball*, Hemingway, de FBI en het anti-communisme - om er maar een paar te noemen. Collega-journalisten noemden hem een 'Commando Journalist,' en dat niet zonder reden, want als je Hunter S. Thompson over de vloer had gehad, zag je leven er uit alsof er net een kudde wilde buffels doorheen geraasd was. Zelf stelde Thompson zich trouwens liever voor als 'Dr Gonzo,' uitvinder en enige beoefenaar van 'Gonzo Journalism.' Het Amerika uit de mythen en legenden was volgens Dr Gonzo zo ziek als een hond en kon nog slechts gered worden wanneer de rotte plekken er rigoreus uitgesneden werden. Naast het eerdergenoemde boek over de *hell's angels* schreef Thompson klassiekers als *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream* (1971) en *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72* (1973).

Historiografische metafictie

Het zelfbestwustzijn dat zich in de jaren zestig begon meester te maken van de literatuur kreeg in steeds sterker mate opvolging in de geschiedschrijving. Vooral het werk van denkers als Michel Foucault en Hayden White was van grote invloed op de manier waarop fictieschrijvers met het onderwerp van het verleden in hun werk omgingen. Zo beargumenteerde White in zijn bekende boek *Metahistory* (1973) dat de geschiedschrijving aan dezelfde narratieve structuren en wetmatigheden gebonden was als fictie; in navolging hiervan stelde de schrijver E.L. Doctorow dat het de taak van de romancier was om de kloof tussen geschiedenis en fictie te overbruggen, '[because] there is no fiction or non-fiction as we commonly understand the distinction, there is only narrative.' Doctorow bracht deze ambitie in de praktijk in romans als *Welcome to Hard Times* (1960), waarin hij de idee van het wilde westen deconstrueerde tot een groot aantal mythen rondom een kleine kern van waarheid; *Ragtime* (1975), waarin hij mensen als Sigmund Freud en J.P. Morgan kruist met puur fictieve personages en dat zo goed doet dat je de naden en lassen nauwelijks ziet; en *The Book of Daniel* (1971), waarin hij fictieve middelen gebruikt om achter de waarheid te komen in de beroemde Rosenberg-zaak. Diezelfde zaak, waarin Ethel en Julius Rosenberg werden beschuldigd van spionage voor de Russen en die in 1953 uitmondde in hun terechtstelling, vormt ook het onderwerp van Robert Coovers bekende roman, *The Public Burning* (1977), waarin een hoofdrol is weggelegd voor Richard Nixon, de president die waarheid en fictie zo moeiteloos wist te vermengen (totdat hij iets te ver ging en uiteindelijk in 1974 gedwongen werd af te treden).

Met name in Canada was de belangstelling onder schrijvers in de jaren zestig en zeventig voor de deconstructie en herbezinning op de eigen geschiedenis opvallend groot. Schrijvers als Robert Kroetsch (*What the Crow Said*, 1978), Rudy Wiebe (*The Temptations of Big Bear*, 1973), Leonard Cohen (*Beautiful Losers*, 1966), Timothy Findley (*The Wars*, 1977) en Michael Ondaatje (*In the Skin of a Lion*, 1987), om er maar een paar te noemen, hebben zich allemaal beziggehouden met onderwerpen als de relatie met het moederland, Groot-Brittannië; de ontginning van het land; de

manier waarop de inheemse bevolking is behandeld en de rol en plaats van etnische minderheden in de geschiedenis van het land. De reden dat er juist in de jaren zestig en zeventig in Canada zo'n grote belangstelling ontstond voor een kritische analyse van het verleden had veel te maken met een mondiaal proces van dekolonisatie en nationale zelfbewustwording. In de woorden van Linda Hutcheon, 'Canadian novelists must return to their history [...] in order to discover (before they can contest) their historical myths.' En het was deze golf van groeiend nationaal zelfbewustzijn die, volgens Hutcheon, Canadese auteurs zo gevoelig maakte voor het metafictionele aspect van het postmodernisme: 'Canada's particular moment of cultural history does seem to make it ripe for the paradoxes of postmodernism.' Hutcheon heeft aan deze vermenging van geschiedschrijving en metafictie de status van een subgenre binnen het postmodernisme toegekend, het zogenaamde *historical metafiction*.

Van laat - naar post-postmodernisme

Het hoogtepunt van het postmodernisme mag dan wel in de jaren zestig en zeventig hebben gelegen, maar ook in de jaren tachtig verscheen er nog heel wat

postmodernistische literatuur, al moet er gelijk bij gezegd worden dat gaandeweg de jaren tachtig de mildere vormen en aspecten van het postmodernisme zich vermengden met een algemene opleving van het realisme. Tot dit zogenaamde *post-postmodernisme* (ook wel aangeduid met termen als *minimalisme* of *neo-realisme* behoren auteurs als Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Wolff, Ann Beattie, Bobbie Anne Mason en Jayne Anne Phillips. Maar daarnaast bleven enkele auteurs - zoals Walter Abish, (*How German Is It*, 1981), William Gaddis (*Carpenter's Gothic*, 1985), en Paul Auster (*The New York Trilogy*, 1985-86) - doorgaan op de lijn van het experimentalistisch postmodernisme.

Intussentijd was het postmodernisme natuurlijk niet beperkt gebleven tot Noord-Amerika. Ook in Groot-Brittannië ontwikkelde zich vanaf de jaren zestig een postmoderne literatuur, maar wat wetenschappers als Bradbury ook mogen beweren, het postmodernisme in de Britse literatuur blijft, in vergelijking met Noord-Amerika, een relatief bescheiden fenomeen.[17.] Bovendien is de invalshoek altijd veel minder ideologisch en epistemologisch geweest dan in Amerika en Canada. In plaats daarvan hebben postmodernistische auteurs in Engeland zich voornamelijk gericht op allerlei esthetische aspecten van talige representatie van de werkelijkheid. Tot de bekendste vertolkers van het Britse postmodernisme behoren schrijvers als John Fowles (*The French Lieutenant's Woman*, 1969), John Banville (*Birchwood*, 1973), Alisdair Gray (*Lanark*, 1981) Julian Barnes (*Flaubert's Parrot*, 1984) en Martin Amis (*Money*, 1984). Daarnaast houden sommige Britse postmodernisten zich, net als hun Canadese tegenhangers, eveneens bezig met constructies van post-koloniale identiteit, met als voornaamste vertolker Salman Rushdie (*Midnight's Children*, 1981). Sporen van postmodernisme zijn zeker in veel meer contemporaine Britse auteurs terug te vinden, maar in tegenstelling tot wat we zagen in de Verenigde Staten, is in Groot-Britannië het postmodernisme nooit een dominante stroming geweest; de band met het negentiende-eeuwse realisme is er nooit zo radicaal doorgesneden als in de Verenigde Staten.[18.]

W.M. Verhoeven doceert Amerikaanse letterkunde en Amerikanistiek aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hij is redacteur van Post-War Litteratures in English en publiceerde over onderwerpen als postmodernisme, etniciteit, de Gothic novel *en de epistolaire roman.*

Eindnoten:

1. Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988, p. 1.
2. Bertens en D'haen, p. 9.
3. Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*. (2de ed.) Oxford en New York, Oxford UP, 1992, p. 199.
4. Geciteerd in Malcolm Bradbury, *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. London, Fontana/Collins, 1977, p. 70.

5. John Barth, *Lost in the Funhouse: Fiction for print, tape, voice*. 1968, rpt. New York, Doubleday, 1988, vii-viii.
6. John Hawkes, interview door J.J. Enck. In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* vi, 2, zomer 1964.
7. Geciteerd in Bradbury 1992, p. 208.
8. Zie Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*. Paris, Minuit, 1979.
9. Alan Wilde, *Horizons of Assent, Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1980.
10. Geciteerd in Bradbury 1992, p. 206.
11. Zie Gerald Graff, 'The Myth of the Postmodernist Breakthrough'. [1973] rpt. in Malcolm Bradbury 1977, p. 217-49).
12. Bradbury 1977, p. 10-11.
13. Voor de term *metafiction*, zie Robert Scholes, 'Metafiction'. *Iowa Review* 1:4, najaar 1970, p. 109-115; voor de term *surfiction*, zie Raymond Flederman (red.). *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Chicago, Swallow Press, 1975; voor de term *fabulation*, zie Robert Scholes, *The Fabulators*. New York, 1967.
14. Bradbury 1992, p. 224.
15. Zie William Gass, *Fiction and the Figures of Life*. New York, Knopf, 1 970.
16. Geciteerd in Bertens en D'haen, *Geschiedenis van de Amerikaanse letterkunde*. Amsterdam, Arbeiderspers, p. 244.
17. Geciteerd in Bradbury 1992, p. 237
18. Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian fiction*. Toronto, New York en Londen, Oxford UP, p. 3-6.

Henk Harbers

Tussen tragisch verlangen en speelse ironie
Postmodernisme in de Duitse literatuur?

Bestaat er postmoderne Duitse literatuur? Zulke lichtvoetige, speelse teksten en dan uitgerekend Duitse literatuur: gaat dat wel samen? In de jaren tachtig, als er elders al een soort canon van postmoderne werken ontstaat, hoor je in Duitsland maar zelden over postmoderne Duitstalige literatuur spreken. Zeker, er wordt ook in Duitsland uitvoerig over postmodernisme gediscussierd, maar vooral in theoretische en filosofische zin, met hooguit een enkele voorzichtige verwijzing naar Duitstalige literaire teksten. Pas in 1987 is het dan een schrijver, Hanns-Josef Ortheil, die zich in een groot artikel in het weekblad Die Zeit[1.] expliciet de vraag stelt wat postmoderne literatuur nu eigenlijk is en welke teksten in de hedendaagse Duitse literatuur postmodern kunnen worden genoemd. Naast enkele experimentele teksten rond 1970 van Peter Handke en Rolf Dieter Brinkmann blijft zijn opsomming beperkt tot welgeteld drie postmoderne ‘meesterwerken’ uit de jaren tachtig: Wolfgang Hildesheimers fictionele biografie *Marbot* (1981), Klaus Hoffers roman *Bei den Bieresch* (1983) en de verhalenbundel *Commedia* (1980) van Gerold Späth. Hetgeen hem dan ook tot de verzuchting brengt dat de combinatie van speelse ironie en Duitse literatuur welhaast onmogelijk is. In de jaren negentig neemt het aantal artikelen over postmodernisme in de Duitse literatuur zichtbaar toe. Nog steeds is er echter nauwelijks een consensus over wat nu echt als postmoderne literatuur beschouwd kan worden. Dat ligt deels daaraan dat veel auteurs van werkelijk als postmodern te betitelen werken minder bekend zijn en voor een ander deel aan het feit dat juist bij meer bekende auteurs als Botho Strauß en Heiner Müller er even goede argumenten zijn om hun werk ‘postmodern’ te noemen als om datzelfde werk juist tot de traditie van de ‘moderne’ literatuur te rekenen. In het volgende zal ik een poging doen om hier het een en ander te verhelderen en tot een plaatsbepaling te komen van het hedendaagse postmodernisme in de traditie van de Duitse literatuur van de laatste twee eeuwen.

Drie voorbeelden

Postmoderne Duitse literatuur bestaat. Lichtvoetige, speelse, niet overmatig zware en diepzinnige teksten, teksten met een ‘vrolijk scepticisme’, ze zijn allemaal te vinden. Ik geef drie voorbeelden om dat enigszins aanschouwelijk te maken. Het eerste is een vroeg verhaal van Botho Strauß, *Theorie der Drohung* (1975). Aan het begin van dit verhaal zit de ik-persoon, een schrijver, voor zijn witte, onbeschreven bladen papier en komt niet verder. Hij wenst dat er een telefoontje komt, neemt - zonder dat de telefoon overgaat - de hoorn van de haak en krijgt precies op dat moment een bevriende chef van een psychiatrische kliniek aan de lijn. In die kliniek bevindt zich een jonge vrouw, Lea, die beweert dat ze van 1968 tot 1970 met de verteller heeft samengewoond. Ze wil maar één ding: hem zien. De schrijver weet echter van niets. Hij leefde in die tijd met een andere vrouw samen. Lea trekt echter toch bij de verteller in. Ze schijnt ook allerlei details over hun toenmalig gezamenlijk bestaan te weten. Zodra de schrijver aan een nieuw boek begint, wordt Lea ziek; ze

begint als het ware op te lossen. Als het boek vrijwel klaar is, gaat de ik-figuur op reis om zijn vroegere vriendin -waar hij naar eigen zeggen dus in werkelijkheid mee heeft samengewoond - op te zoeken. In het vliegtuig ontdekt hij dan dat hij inmiddels Lea is geworden. Al eens eerder had hij vastgesteld dat 'het gevoel, van Lea te houden niets anders was dan het gevoel aan een boek te beginnen'.[2.] Lea was niets anders dan zijn wens een boek te schrijven; nu is hij aan het eind zelf Lea geworden. Het metafictionele spel haalt alles onderuit. Aan het eind is er geen personage meer over, zelfs geen schrijvend subject: alles wordt literatuur, schrift.

Het tweede voorbeeld is een roman van Ingomar von Kieseritzky: *Das Buch der Desaster* (1988)[3.]. De hoofdpersoon van de roman, een zekere Kelp, vertelt in de ik-vorm over een verblijf in Frankrijk met een oudere heer, Brant genaamd, die aan een ongeneeslijke vorm

van kanker lijdt. Deze Brant heeft goede zaken gedaan met een therapeutische behandeling van mensen die lijden aan een gebrek aan zinvolheid van hun leven. De verteller wil tijdens dit verblijf ook enigszins grip op zijn eigen leven te krijgen door te proberen alle desastreuze gebeurtenissen in zijn leven ordelijk in kaart te brengen. De beschrijving van het verblijf wordt afgewisseld met (fictieve) citaten uit werken van rampentheoretici en met herinneringen van de hoofdpersoon aan zijn leven tot nu toe. Zo wordt hier een ironisch spel met de klassiek-tragische thema's liefde, dood en zinloosheid gespeeld. Men struikelt van ramp naar ramp: alles mislukt, het meest van alles de liefde. Ook de poging van de hoofdpersoon Kelp om tot een systematisering van al die rampen te komen, loopt op helemaal niets uit. Maar bij dit al heeft het geheel niets tragisch, het is een zeer postmodern *vrolijk* mislukken; de hoofdpersonen zijn bepaald energiek in de alcoholische verdoving van hun ellende; Brant, de schijnbaar ongeneeslijk zieke specialist in de zin van het leven, heeft helemaal geen kanker en sterft aan een ondramatische hartzwakte: ‘Brant stierf gewoon’. Kelp heeft aan het eind zijn ‘Verhaal van de Kelpse nederlagen’ klaar en besluit: ‘Op de gezonde basis van gebrek aan zinvolheid kan er prima gewerkt worden’.

Tenslotte noem ik als derde voorbeeld een verhaal van Ludwig Harig: het titelverhaal uit de verhalenbundel Der *Uhrwerkervon Glarus* (1993).[4] Harig komt uit de zogenaamde ‘experimentele literatuur’ van de jaren vijftig en zestig en verdedigt in zijn essayistische geschriften een literatuur die noch puur affirmatief, noch avantgardistisch revolutionair, maar eerder op een speelse manier subversief is. Hij gebruikt voor de beschrijving van een dergelijke literatuur Alfred Jarry's term *patafysica:* de ‘wetenschap van imaginaire oplossingen’.[5] Hij noemt zichzelf een ‘luchtfietser’ *(Luftkutscher)* die een luchtig spel met paradoxen wil spelen, geheel en al tegengesteld aan het ‘Duitse titanisme’.[6] In het verhaal *Der Uhrwerker von Glarus* wordt een boek uit het jaar 1727 gezocht, waarin beschreven zou zijn hoe men de tijd kan laten stilstaan. De verteller gaat op zoek naar dat boek, samen met zijn twaalfjarige neefje Felix, die als ‘een op avonturen beluste geluksridder’ de eigenlijke motor van de zoektocht is. Het verhaal wordt intertekstueel vermengd met het sprookje van de gebroeders Grimm, *Het water des levens*, en ook met een verhaal waarin een mooi, in een steen veranderd meisje door middel van een kus weer tot leven gewekt moet worden. Steeds meer gaan voor de jongen het heden en de vroegere tijd door elkaar lopen; hij laat de tijd stilstaan door zich in zijn fictie in de vroegere tijd te begeven. Alles is aan het eind slechts verhaal: ‘Niets is echt, niets is werkelijk en met de tijd is het niet anders’.[7] Het gaat ook hier uiteindelijk weer om een zoektocht naar het paradijs. Maar noch het zoeken, noch de noodzakelijke mislukking hebben iets tragisch. Slechts iemand als de twaalfjarige Felix (‘de gelukkige’), die geen onderscheid wenst te maken tussen werkelijkheid en fictie, kan de tijd laten stilstaan - overigens, zo zegt de laatste zin van het verhaal, net als iedereen die leest.

Grass en frisch

Kan men nu ook echt van een postmoderne Duitse literatuur spreken? Op grond van drie van zulke voorbeelden, twee van relatief onbekende schrijvers, één van een

inmiddels internationaal bekende auteur (Strauß), natuurlijk niet. En wat zou zo'n term eigenlijk precies moeten betekenen? Dat alle literatuur vanaf een bepaalde tijd postmodern genoemd moet worden? En betekent ‘postmodern’ dan een echte breuk met de ‘moderne’ literatuur?

De meest radikale stelling in dezen, namelijk dat er echt sprake is van een nieuw, postmodern tijdperk in de literatuur, stamt van Hans Robert Jauss.[8.] Hij ziet een algemene overgang van het modernisme naar het postmodernisme ongeveer in het midden van de jaren zestig. Hij oriënteert zich daar bij weliswaar in de eerste plaats op werken uit de Noord- en Zuid-Amerikaanse en Italiaanse literatuur, maar betrekt ook de Duitstalige literatuur expliciet in zijn overwegingen. Daar lijkt echter een cesuur in de jaren zestig niet erg waarschijnlijk. De Duitstalige literatuur heeft dan met het werk van Böll, Grass, Frisch Johnson, Walser en vele anderen net opnieuw de aansluiting bij de internationale literatuur van de twintigste eeuw gevonden en dan zou ze - met grotendeels dezelfde auteurs - alweer postmodern moeten worden. Dan zou er meer voor pleiten de cesuur al rond 1950 te leggen, bij het begin van het werk van de jonge generatie van toen. Daar zijn zelfs ook wel enkele argumenten voor te vinden. Zou het werk van Max Frisch met het spel van identiteiten en zelf ontworpen levens niet ook als postmodern gezien kunnen worden? Enhetwerkvan

Günter Grass wordt door Engelstalige bijdragen over postmoderne literatuur vaak zonder meer in een canon van postmoderne werken opgenomen. Maar de argumenten *tegen* de term 'postmodern' voor deze literatuur lijken me veel sterker. In de werken van de bekende na-oorlogse auteurs wordt de existentiële situatie van het vertellend ik-subject, dat beelden van wereld en leven ontwerpt, zelf geen onderwerp van zelfreflexieve metafictionele relativering. De basis is telkens een houding van maatschappelijk engagement, van een zoeken naar een of andere vorm van authentiek leven - een houding die eerder 'modern' dan 'postmodern' te noemen is. En die houding blijft nog tot ver in de zeventiger jaren overheersend, ten eerste omdat dezelfde groep schrijvers de toon blijft aangeven en ten tweede omdat in de jaren zestig de hele cultuur, dus ook de literatuur, sterk politiek gericht wordt. Die ontwikkeling kan men als een nieuwe golf van verlichtingsdenken beschouwen, als een beweging dus die eerder van postmoderne posities wegvoert. Ook de reactie in de jaren zeventig op het al te politieke - de zogenaamde 'nieuwe subjectiviteit' waarin ook in de literatuur het persoonlijke leven weer centraal komt te staan - wordt grotendeels nog door hetzelfde gëngageerde ethos gedragen.

Experimenten

Alleen rond 1970 kan men van enkele min of meer bewuste pogingen tot aansluiting bij het Amerikaanse postmodernisme van die dagen spreken. De vroeg-postmoderne stellingen van Leslie Fiedler en Susan Sontag worden gerecipiëerd en de schrijver Rolf Dieter Brinkmann maakt een bloemlezing met vertaalde teksten uit de Amerikaanse subcultuur. Een aantal jonge schrijvers produceert nu literaire teksten die op eenzelfde manier experimenteren met vormen en inhouden. Een voorbeeld daarvan is Brinkmanns eigen werk, waarin een poging wordt gedaan met gemonteerde taalbrokken en door middel van metafictionele reflectie het onderscheid tussen kunst en leven op te heffen. Andere voorbeelden zijn vroege teksten van Peter O. Chotjewitz, vroege teksten van Peter Handke, de experimente le vertel teksten van Jürgen Becker en verhalen van Ror Wolf. Net als het in het werk van het vroege Amerikaanse postmodernisme vertonen de Duitse teksten een duidelijke verwantschap met de programma's van de avantgardistische kunst van de vroege twintigste eeuw: er is weer sprake van een aanval op een gevestigde, vaak als intellectualistisch ervaren, gevestigde literatuur, er wordt weer een poging gedaan om in de teksten een zo groot mogelijke directheid en authenticiteit te bereiken, om de scheiding tussen kunst en leven ongedaan te maken.

Wat opvalt bij de hier genoemde voorbeelden is dat het om werken en auteurs gaat die tot de zogenaamde 'experimentele literatuur' worden gerekend of daarmee in ieder geval nauw verwant zijn. Met die term 'experimentele literatuur' wordt in de naoorlogse Duitstalige literatuur een aantal verwante stromingen en auteurs aangeduid die allemaal op de een of andere manier het medium taal zelf tot onderwerp van het schrijven maken. Het duidelijkst is dat in de zogeheten 'concrete poëzie' van auteurs als Eugen Gomringer, waar woorden, lettergrepen, letters het 'concrete' materiaal vormen, waarmee (ook optisch) een spel kan worden gespeeld. Tot die 'experimentele' literatuur hoort ook de Wiener Gruppe, een groep Oostenrijkse auteurs die in de jaren

vijftig een hernieuwde aansluiting bij avantgardistische bewegingen als Dada en surrealisme probeert te vinden en zich door middel van taalexperimenten van het volgens hen geborneerde burgerlijke klimaat in het naoorlogse Oostenrijk wil afzetten. Bekende namen zijn verder die van Helmut Heißenbüttel en de vroege Peter Handke, die beiden onder invloed van taaltheorieën zowel van Wittgenstein als van het Franse (post)structuralisme experimenteren met bijvoorbeeld montages van vaste uitdrukkingen of citaten.

Als postmoderne literatuur blijkbaar zo dicht bij deze ‘experimentele literatuur’ staat, is het goed om serieus de vraag te stellen of de teksten van deze richting niet als postmodern *avant la lettre* zijn te beschouwen. En inderdaad blijken dan een hele reeks van die teksten schoolvoorbeelden te zijn van wat we nu postmodern zouden noemen. Een mooi voorbeeld is het korte toneelstuk *off to liverpool oder ein engel hilft mir frühaufstehn* (1961) van H.C. Artmann die deel uitmaakt van de Wiener Gruppe. In dat stuk spelen ‘Sweet Molly Mallone’, ‘Commissaris Maigret’, de ‘auteur’ van het stuk en enkele andere personen een amusant en verwarrend spel met cliché's uit films en boeken dat zo ‘postmodern’ is als men zich maar kan denken.

Toch kan men niet simpelweg de gehele ‘experimentele literatuur’ postmodern noemen. Zo worden bijvoorbeeld, onder invloed van het technologisch en

wetenschappelijk optimisme van Max Bense, de meeste publikaties uit de 'concrete poëzie' gedragen door een soort verlichtingsdenken dat op geen enkele manier bij welke vorm van postmodernisme dan ook past.

Romantiek

Maar het wordt op deze manier wel duidelijk dat de overgangen en grenzen tussen - enerzijds - oudere avantgarde-bewegingen als Dada en ook de neoavantgarde van de Wiener Gruppe en - anderzijds - het postmodernisme uitermate vaag zijn. Postmoderne literatuur staat in dezelfde traditie waarin ook de experimentele literatuur en een beweging als Dada staat. Gemeenschappelijk in al deze teksten is het sceptische, in de avantgarde-bewegingen nog agressieve, in postmoderne teksten eerder ironische spel met kennis, taal en ideeën. Het begin van deze traditie ligt al rond 1800, bij het begin van de 'moderne' literatuur. Door de filosofie van Kant en vervolgens de radicalisering van dat denken door Fichte kwamen velen tot de slotsom dat de gehele zogenaamde werkelijkheid slechts het product van het kennende subject, van het 'ik' is en dat er dus ook geen fundamenteel verschil tussen werkelijkheid en fictie kan zijn. (De structurele overeenkomsten met een denken waarin de gehele 'werkelijkheid' slechts een product van de taal is, zijn overduidelijk.) Sommigen, zoals bijvoorbeeld de dichter Novalis, zagen dit als positieve mogelijkheid: als fictie even 'werkelijk' is als de zogenaamde 'werkelijkheid' dan kan men die werkelijkheid door middel van sprookjes en andere literatuur en kunst anders, beter, 'poëtischer' maken. Anderen echter bracht dit soort kennistheoretisch denken eerder tot een fundamenteel scepticisme dat door tegenstanders daarvan, zoals de schrijvers Friedrich Heinrich Jacobi en Jean Paul, als 'nihilisme' wordt aangeduid. Een vorm waarin deze algemene scepsis tot uitdrukking komt is de 'romantische ironie', waarbij het eigen romantische ideaal in twijfel wordt getrokken en waarbij, toen al, metafictionele doorbreking van de fictionele illusie een belangrijke rol speelt. In die zin lijken teksten van de vroege Tieck, van E.T.A. Hoffmann of de onvolprezen satirische *Nachtwachen* van Bonaventura soms bijzonder 'postmodern'. Wat deze teksten van bijna tweehonderd jaar geleden onderscheidt van huidige postmoderne teksten is de duidelijke aanwezigheid van de tegenpool van de sceptische ironie: het grote en tragische verlangen naar de ideale, niet-vervreemde eenheid. Dat verlangen is in de teksten van de vroege avantgarde op zijn minst in rudimentaire vorm nog aanwezig: in de revolutionaire houding die al het (vervreemde) bestaande op de kop wil zetten. In de teksten van de Wiener Gruppe en van de experimentele literatuur kan men hiervan soms nog iets terugvinden: als een enigszins rebelse, anti-burgerlijke houding. Postmoderne teksten hebben meestal in het geheel niet meer de pretentie zich buiten een of ander geheel te kunnen plaatsen, zij het dat van de maatschappij, zij het dat van de talige norm, zij het dat van de literaire traditie.

Heiÿenbüttel

Een mooi voorbeeld voor hoezeer 'experimentele' literatuur, postmodernisme *en* de langere traditie van de moderne literatuur soms bijna ononderscheidbaar in elkaar kunnen overgaan, is het werk van Helmut Heißenbüttel. In zijn teksten zijn een kritisch spel met de taal, intertekstualiteit en metafictionele reflectie altijd de centrale elementen. Juist het uitdrukkelijk onromantische, ontragische karakter van zijn teksten maakt ze des te 'postmoderner'. Hoogstens zou men kunnen zeggen dat zijn vroege werk, uit de jaren vijftig en zestig, nog sterke trekjes van de moderne avantgarde vertoont: deze teksten hebben nog een missie. Pas de latere teksten hebben vaak de iets frivolere, ironische toon die voor het postmodernisme zo karakteristiek is. Tegelijk echter is er iets dat boven het puur postmoderne uitgaat. Heißenbüttels teksten van de laatste decennia zijn zeer zeker een amusant, metafictioneel en intertekstueel spel met citaten uit literatuur en wetenschap van Ovidius tot Lacan; maar ondanks dat alles maken ze toch een aanspraak op waarheid. Beide elementen, het spel met taal en fictie en toch ook een serieus zoeken naar waarheid, zijn terug te vinden in Heißenbüttels theoretische teksten. Veel daarin lijkt op een beschrijving - vaak *avant la lettre* - van postmoderne theorieën. Het uitgangspunt van Heißenbüttels overwegingen is het fundamentele inzicht in het talige karakter van een groot deel van onze wereld. Dat inzicht wordt volgens Heißenbüttel door de literatuur weergegeven. Literatuur is 'talige verdubbeling van de wereld'[9.], ze schept nieuwe werelden doordatze 'taal multipliceert op een

manier die al het benoembare en zegbare en ook de de gebieden van nieuwe taal-uitvindingen samenvoegt tot iets nieuws'.[10.] Zo ontstaan 'meervoudige werelden'.[11.]

In een ander opstel uit de jaren zestig is te lezen dat in de moderne literatuur het autonome subject verdwijnt en een 'bundel spreekgewoontes'[12.] is geworden, een meervoudig subject. Dat zijn allemaal begrippen die tot de kern van het postmoderne denken en schrijven behoren. Maar het spel met de taal is bij Heißenbüttel altijd ook een heel serieus spel. Want, zo zegt hij, als 'mijn wereld begrensd is door de grenzen van mijn taal', dan ervaar ik bij het schrijven (en de lezer bij het lezen) 'in de grenzen van een taal [...] de grenzen van een wereld'.[13.] Taal wordt volgens Heißenbüttel niet slechts de vorm, maar ook de inhoud van de literatuur en in die vervaging van het onderscheid tussen vorm en inhoud kondigt zich volgens hem iets aan 'waarin de verklaringen die volgens de traditie op het terrein lagen van iets dat boven de zintuiglijke ervaring en de fysieke wereld uitgaat, terugkomen in het medium waarin de mens leeft en waardoor hij als mens definiëerbaar is'.[14.] De zingeving en de metafysica keren terug in het medium, in de taal: bij Heißenbüttel verdwijnen de zo keurig getrokken grenzen tussen 'modern' en 'postmodern'.

Postmoderne schrijvers

Zo kan men in de Duitstalige literatuur van de zestiger en zeventiger jaren van postmoderne literatuur slechts spreken met betrekking tot een relatief kleine groep van auteurs en teksten in de context van de zogeheten 'experimentele literatuur'. Voor de tijd daarna lijkt de vraag gerechtvaardigd of het hoofdgewicht nu niet op postmoderne schrijfwijzen komt te liggen. Auteurs als Botho Strauß, Heiner Müller en Thomas Bernhard krijgen al in de jaren zeventig een representatieve rang en de overheersende positie van de eerste naoorlogse schrijvers als Grass, Böll en Walser begint af te brokkelen. Nu wordt een literatuur toonaangevend die zich, met de woorden van de criticus Volker Hage, kenmerkt door 'zelfreferentie', door het 'om en in elkaar cirkelen van de teksten'. Steeds meer auteurs worden nu postmodern genoemd of met het postmodernisme in verband gebracht.[15.]

En in veel gevallen is dat ook terecht. Behalve de al genoemde vermelde voorbeelden van Botho Strauß, Ingomar von Kieseritzky en Ludwig Harig, zijn er tamelijk eenduidig postmoderne werken van Jochen Beyse, Peter Bichsei, Klaus Hoffer, Werner Kofler, Michael Krüger, Jürg Laederach, Günter Ohnemus, Dirk von Petersdorff, Christoph Ransmayr, Friederike Roth, Gerold Späth, Marlene Streeruwitz, Peter Turrini, Urs Widmer en Ror Wolf te noemen. En bij bekende schrijvers als Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Heiner Müller en Patrick Süskind kan men van postmoderne invloeden spreken, juist door de algemene tendens tot 'zelfreferentie' en intertekstualiteit. Maar toch is lang niet alles simpelweg postmodern te noemen. Vaak wordt een werk op grond van een aantal meer of minder oppervlakkige kenmerken al te snel van dat mode-etiket voorzien. Soms ook is de term 'postmodern' niet eens zo onjuist, maar treft hij slechts een deel van de tekst, waardoor andere elementen juist onder de tafel verdijnen. Ik zal twee van zulke gevallen bespreken.

Baudrillard

Het eerste voorbeeld is het verhaal Die *Berliner Simulation* (1983) van Bodo Morshäuser.[16.] In de geschiedenis van de Duitstalige literatuur na 1945 van Ralf Schnell (1993) wordt deze tekst simpelweg onder de postmoderne literatuur gerangschikt. En daar lijkt ook wel het een en ander voor te spreken. In het eerste deel, dat ‘Input’ heet, wordt verteld hoe de ik-figuur in een café in Berlijn toevallig een jonge Engelse, Sarah of meestal Sally geheten, ontmoet. Hij wil haar terugzien, maar weet niets van haar. Dagen- en nachtenlang zoekt hij heel Berlijn naar haar af - en vindt haar uiteindelijk. Het eerste deel bestaat uit beschrijvingen van deze zoektocht en uit bespiegelingen over liefdesverlangen en projectie. In het tweede deel (‘Output’) trekt Sally bij de verteller in. In losjes aan elkaar gevoegde hoofdstukken wordt verteld hoe Sally en de verteller zich in de linkse *scene* van Berlijn bewegen. Het geheel speelt zich af tijdens de politieke onlusten van 1981, direct na de dood van een van de krakers. Ook in dit tweede deel worden beschrijvende senes afgewissseld met soms essay-achtige bespiegelingen, nu vooral over het Berlijn van die tijd.

Waarom wordt dit verhaal nu postmodern genoemd? In de eerste plaats is er sprake van een zekere intertekstualiteit. Sarah/Sally speelt enigszins de rol van

Sally Bowles uit Christopher Isherwoods *Goodbye to Berlin* (1939) en de verteller wil net zo schrijven als Isherwood. Verder wordt Bretons *Nadja* als vergelijkingsmateriaal gebruikt en kan men telkens ook verborgen citaten vinden, van Hölderlin tot Handke. Deze intertekstuele spelletjes blijven echter toch niet meer dan randversieringen; ze kunnen zeker als postmoderne invloeden worden beschouwd, maar maken het hele boek nog niet tot een postmoderne tekst. Een metafictioneel doorbreken van het karakter van werkelijkheidsbeschrijving ontbreekt nagenoeg geheel.

De belangrijkste reden voor het rangschikken van dit verhaal onder de postmoderne teksten ligt waarschijnlijk in de thematiek van het boek - in de poststructuralistische, vooral door Jean Baudrillard verdedigde opvatting dat tegenwoordig fictie en werkelijkheid niet meer te onderscheiden zijn, dat iedere zogenaamde werkelijkheid een door tekens en beelden vervormde en gekleurde simulatie van werkelijkheid is. Deze thematiek keert in verschillendevormen telkens weer terug. De ik-figuur zoekt in heel Berlijn naar een vrouw die hij slechts een keer heeft gezien; hij zoekt dus noodzakelijkerwijs naar een voorstelling, een projectie, een ‘fictie’, net zoals Breton zich zijn geliefde projecteert of Travis Bickle (in de film *Taxi Driver)*. Het Berlijn dat in het tweede deel wordt beschreven is ook allang niet meer authentiek: echte Berlijners lijken nauwelijks nog voor te komen. De politieke rebellie van links is anno 1981 rebellie van de ‘tweede generatie’ en is eigenlijk niet meer dan een slap aftreksel van wat er rond 1968 gebeurde. Zelfs de liefde wordt gesimuleerd: na het grote verlangen in het eerste deel is er nu in het tweede deel de werkelijke liefdesrelatie tussen Sally en de verteller. En deze moet vaststellen: ‘Ik houd niet van Sally en zij houdt niet van mij’. Ze *spelen* de liefde en de telkens herhaalde imitatie van het nummer ‘Big Spender’ is daar bij het leidmotief: ‘In de simulatie voel je je meteen lekker’.

Het verhaal om deze reden ‘postmodern’ noemen is echter een denkfout. Een tekst die inhoudelijk thema's uit het postmoderne denken behandelt, is daarmee zelf nog niet postmodern. Een wezenlijk kenmerk van postmoderne literatuur is juist dat de beschreven wereld in het ironische en metafictionele spel weer vervluchtigt, zoals bijvoorbeeld in Christoph Ransmayrs bekend geworden roman *Die letzte Welt* (1988), waar het gehele gebeuren onderdeel van Ovidius' *Metamorfosen* blijkt te zijn. Morshäuser echter beschrijft op een tamelijk directe, ‘realistische’ wijze een onalledaaagse liefdesrelatie in een kring van personen uit zijn eigen generatie in het Berlijn van de beginnende jaren tachtig. Er wordt noch met het vertellerssubject, noch met de andere romanfiguren, noch met de plaats van handeling een postmodern, sceptisch-ironisch en metafictioneel spel gespeeld. Integendeel, Berlijn is werkelijk Berlijn: hier wordt de fictie zelfs voortdurend doorbroken.

Tenslotte is het verhaal ook niet een vrolijk-ironisch spel zonder het tragische verlangen naar een niet-ver-vreemde eenheid uit de traditie van de moderne literatuur. Het gaat in het eerste deel immers steevast om liefdesverlangen als verlangen naar identiteit (‘Als ik niet mijzelf zou willen / zou ons niets tesamen houden’). Het tweede deel laat zien wat er van het ideaal terecht komt. Het blijkt niet te bestaan, en zelfs het zoeken ernaar is al een vervreemde bezigheid geworden: simulatie. ‘Wij zijn niet meer verontwaardigd,’ luidt de melancholieke laatste zin. De droefheid die daaruit spreekt heeft weinig postmoderns.

Kunst en liefde

Het tweede voorbeeld is het toneelstuk *Der Park* (1983)[17.] van Botho Strauß. Het werk van Strauß wordt telkens weer genoemd in verband met het postmodernisme. Ook in dit artikel is een vroeg verhaal van hem, *Theorie der Drohung*, als een schoolvoorbeeld van postmodern schrijven besproken. Voor zijn latere werk geldt echter in toenemende mate dat de literaire techniek zeer zeker het gehele postmoderne repertoire omvat, maar dat de thematiek dermate sterk in de romantisch-moderne traditie komt te staan dat de term ‘postmodern’ alleen te eenzijdig zou worden. Zo is dat ook in *Der Park*. De vorm is duidelijk postmodern: het geheel is een spel met Shakespeare's *Midzomernachtsdroom* en met brokstukken uit de Griekse mythologie. Het intertekstuele karakter staat zo overduidelijk op de voorgrond dat de lezer/toeschouwer zich er voortdurend van bewust is dat hij zich in een literair spel bevindt. Ook de opmerkingen van de schrijver in een soort voorwoord wekken de indruk dat men hier geheel en al met een postmodern werk te maken heeft. Strauß nodigt de lezer/toeschouwer uit zich een ‘hardwerkende maatschappij’

voor te stellen, die bezwijkt voor ‘de genius van een groot kunstwerk’. En hij formuleert op zeer (post)structuralistische wijze:

> En zoals niemand van ons zijn *eigen* leven kan leiden, maar altijd een leven dat gehoorzaamt aan duizenden voorwaarden, ‘structuren’ en overleveringen die van een hogere orde zijn en zich tegelijk onder de oppervlakte bevinden - zo zijn ook de tijdgenoten die hier optreden, afhankelijken en ideologen onder de magische heerschappij van een oude, ondoorgrondelijke komedie.

Maar waarom gaat het nu precies in het stuk van Strauß? Het godenpaar Oberon en Titania heeft zich in de moderne westerse wereld begeven, waar - zoals altijd bij Strauß - de mensen in een staat van volledige vervreemding van zichzelf en hun medemensen leven. Het beeld daarvoor is hier de plaats van handeling. Het park, traditioneel de plaats van de liefde, het symbool van de harmonische eenheid van natuur en beschaving, is hier een grote rotzooi geworden. Om de vervreemding op te heffen wil het godenpaar de mensen bij wie ‘bewustzijn en zakendoen [...] hun driften hebben bedorven’ weer de (erotische) lust leren. Dat dreigt te mislukken en dan roept Oberon de hulp van de kunst in om Titania tot de orde te roepen. Maar de tijdelijk met goddelijke toverkracht uitgeruste kunstenaar Cyprian is al te veel deel van de moderne maatschappij; hij maakt zijn kunst in massa-productie. Nu raken vrijwel alle personen in de ban van de magie. Daarmee wordt het opheffen van de vervreemding een ramp. Tot nu toe onderdrukte driften worden ontketend, de ordelijke wereld van de zakenlieden en het (schijnbaar) rationeel bediscussiëerde netwerk van relaties stort in elkaar. Volwassenen worden weer kinderen, brave huisvaders worden verkrachters, Titania wil als Pasiphaë alleen nog maar een stier, de verlegen Helen wordt rabiaat racistisch. Als met behulp van de kunst wordt geprobeerd de vervreemding van de moderne civilisatie te bestrijden door driften en lusten weer vrij te maken, dan zal niet, zoals Oberon wilde, de liefde heersen, maar zoals iemand in het stuk zegt: ‘Gisteren rassenhaat en vandaag godsvertrouwen, morgen bijgeloof en magie, de middeleeuwen, en overmorgen misschien al kannibalisme’. Oberon ziet wat hij heeft aangericht en geeft het op: ‘De strijd is voorbij, Titania: de liefde heeft verloren’; hij doet afstand van zijn goddelijk bestaan en gaat definitief onder de mensen.

Precies deze dingen, zowel de goddelijke taak van de kunst en het mislukken daarvan, als ook de liefde als utopie en bedreiging tegelijk zijn kernthema's in de traditie van de moderne literatuur. Als men hier uitsluitend de term ‘postmodern’ van toepassing verklaart, dreigt juist die grotere samenhang weer uit het oog te verdwijnen. Bij veel werk van Botho Strauß zal men steeds opnieuw een onderscheid moeten maken tussen de *postmoderneworm* en de *moderne* thematiek. (Iets soo rtgelijks, maar dan meer betrokken op de avantgarde-literatuur, is ook te constateren voor het werk van Heiner Müller.)

Bestaat er een postmoderne Duitstalige literatuur? - zo luidde de vraag. Het antwoord is duidelijk: ja. Er zijn - in de eerste plaats - in de context van de ‘experimentele literatuur’ rond 1970 enkele postmodern te noemen pogingen tot vernieuwing gedaan. Deze pogingen hebben de invloed van het vroege Amerikaanse postmodernisme

ondergaan en staan nog sterk in de traditie van de avantgarde-literatuur. Daarbij zijn de grenzen tussen ‘postmodern’ te noemen teksten en de traditioneel ‘experimenteel’ genoemde literatuur niet duidelijk te trekken. Er zijn - in de tweede plaats - sinds ongeveer het midden van de jaren zeventig toenemend postmoderne tendenzen. De literaire werken uit de laatste decennia neigen naar zelfreflexiviteit; intertekstualiteit en metafictionaliteit worden als technieken steeds meer gebruikt. Veel werken uit deze tijd zijn dan ook zonder meer postmodern te noemen. Maar dat betekent niet dat er ook van een postmoderne *periode* in de Duitstalige literatuur kan worden gesproken. Daarvoor zijn de onderlinge verschillen in de jongste Duitstalige literatuur toch te groot. Juist als karakteristiek voor een gehele periode zou de term ‘postmodern’ zo vaag en nietszeggend worden dat alle critici van het begrip gelijk zouden krijgen. Te veel werken en auteurs uit de hedendaagse Duitstalige literatuur staan - bij alle postmoderne trekjes - toch in eerste instantie in de langere traditie van de moderne literatuur sinds de romantiek.

Henk Harbers (1948) studeerde Duitse taal- en letterkunde in Groningen, Berlijn en Zürich. Sinds 1975 is hij als docent verbonden aan de vakgroep Duitse Taal- en Letterkunde van de Rijksuniversiteit Groningen. In 1984 promoveerde hij op het werk van Heinrich Mann. Hij publiceerde onder meer over Cees Nooteboom, Milan Kundera, Christa Wolf en Christoph Ransmayr. In zijn onderzoek van de laatste jaren richt hij zich vooral op de verschijningsvormen van het postmodernisme in de Duitstalige literatuur.

Eindnoten:

1. 'Das Lesen -ein Spiel. Postmoderne literatur? Die Literatur der Zukunft!'. In: Die Zeit, 17-4-1987.
2. Botho Strauß, *Marlenes Schwester. Zwei Erzählungen*. München, dtv, p. 97.
3. Ingomar von Kieseritzky, *Das Buch der Desaster. Roman*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1988. De vertaling van de citaten is, net als in andere gevallen, van mij.
4. Ludwig Harig, *Der Uhrwerker von Glarus. Erzählungen*. München, Hanser, 1993.
5. Ludwig Harig, *Das Rauschen des sechsten Sinnes. Reden zur Rettung des Lebens und der Literatur*. München, Hanser, 1985, p. 46.
6. Ibidem, p. 51.
7. Ibidem, p. 127.
8. Hans Robert Jauss, *Studien zum Epochenwandel der Moderne*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989.
9. Helmut Heißenbüttel, *Über Literatur*. Olten, Walter, 1966, p. 200.
10. Ibidem, p. 202-03.
11. Ibidem, p. 204.
12. Ibidem, p. 213.
13. Ibidem, p. 236.
14. Helmut Heißenbüttel, *Von fliegenden Fröschen, libidinösen Epen, vaterländischen Romanen, Sprechblasen und Ohrwürmern. 13 Essays*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, p. 168.
15. Volker Hage, *Schriftproben. Zur deutschen Literatur der achtziger Jahre*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1990, p. 285.
16. Geciteerd wordt hier uit de pocket-uitgave: Bodo Morshäuser, *Die Berliner Simulation. Erzählung*. Frankfurt a.M., 1986.
17. Geciteerd wordt hier uit de pocket-uitgave. Botho Strauß, *Der Park. Schauspiel*. München, dtv, 1985.

Hub. Hermans

Een roos is meer roos wanneer ze door rupsen wordt bewoond[1.]
Over postmodernisme in de Spaanstalige literatuur

Octavio Paz en het (post) modernisme

Mocht de Mexicaanse dichter-essayist Octavio Paz ooit de inleiding van deze aflevering van BZZLLETIN onder ogen krijgen, dan zou hij ongetwijfeld in de pen klimmen en ons fijntjes uitleggen dat wij het allemaal verkeerd zagen. Nu is die kans natuurlijk niet zo groot, en dat is de reden dat ik mij geroepen voel om maar alvast namens hem te spreken. Ik doe dat overigens vooral omdat Paz niet alleen staat in zijn kritiek op de door ons gebruikte terminologie. Zoals Maarten Steenmeijer het in een artikel over Octavio Paz goed samenvat,[2.] vindt Paz namelijk dat termen als *modernismo* en *postmodernismo* eigenlijk van origine Spaans-Amerikaanse termen zijn, en dat wij een ernstige vorm van ‘culturele arrogantie, etnocentrisme en historische ongevoeligheid’ bedrijven wanneer we deze termen zomaar overnemen. Dat is nogal wat. En aangezien de meeste auteurs van bijdragen aan dit tijdschrift dit soort beschuldigingen niet graag over zich laten komen, zullen we eerst even wat dieper op de achtergrond van Paz' aantijgingen in moeten gaan.

Wat Paz bedoelt - en omstandig uitlegt in *De kinderen van het slijk* (1974) en in *La otra voz* (De andere stem), een poëziestudie uit 1990 - is namelijk dat de tegenwoordig gebezigde begrippen *modernismo* en *postmodernismo* in de Spaanstalige wereld al veel eerder bestonden, en bovendien een andere lading dekten. Het *modernismo* is de aan het Franse symbolisme verwante stroming die rond de eeuwwisseling auteurs voortbracht als de Nicaraguaan Rubén Dario, de Spanjaard Antonio Machado en de (voornamelijk in het Frans dichtende) Cubaan José-Maria de Heredia. Met name voor Spaans-Amerika was dit een belangrijke stroming, aangezien nu voor het eerst de schrijvers uit de voormalige koloniën internationaal van zich deden spreken, en niet meer louter de heersende Spaanse modelvoorbeelden navolgden. Het *postmodernismo* was hier weer een reactie op, want in de jaren twintig kwam er een groep dichters op, met in hun midden de latere Chileense Nobelprijswinnares Gabriela Mistral, die de modernistische poëzie wilde ontdoen van de uiterlijke opsmuk, ten faveure van meer helderheid en soberheid.

Het valt niet te ontkennen dat Paz gewoon gelijk heeft wanneer hij meedeelt dat deze termen gemeengoed zijn in de Spaanstalige literatuurgeschiedenis, en dat het gebruik van diezelfde termen, maar dan in andere zin, op zijn minst verwarring oproept. We zouden onze Mexicaanse Nobelprijswinnaar dan ook ernstig tekort doen wanneer we zijn bezwaren badinerend presenteerden als een schot in de roos, om vervolgens over te gaan tot de orde van de dag. En dat zou inhouden dat we de nu eenmaal internationaal gangbare terminologie onbeschaamd bleven gebruiken. Dat ik tóch maar voorstel dat te gaan (blijven) doen, wordt niet alleen ingegeven door motieven van praktische aard, maar vooral door het feit dat Paz wat doordraaft wanneer hij zijn nogal kritisch gepresenteerde opmerkingen in het licht plaatst van zijn algehele visie op het Spaans-Amerikaanse denken. In die visie heeft het koloniale Spaans-Amerika nooit de vruchten gekend van de Verlichting, noch van de noodzakelijke reactie daarop, de romantiek. Het gevolg daarvan is dat het

Spaans-Amerikaanse positivisme, met haar cultus van het empirische en het pragmatische, als een verlate reactie gezien zou kunnen worden op het achttiende-eeuwse rationalisme, terwijl het *modernismo* gezien zou kunnen worden als een inhaalmanoeuvre van het negentiende-eeuwse romantische denken.[3.] Hoe paradoxaal ook, Paz beschouwt zichzelf als een erfdrager van deze beide polen, die onder de noemer van ‘moderniteit’, als uitgesproken westers verschijnsel, een sleutelbegrip zijn geworden in zijn

werk. Tot zover is Paz nog wel te volgen, maar het niet willen vermengen van modernismo en ‘moderniteit’ zegt meer iets over zijn eigen ontwikkeling als dichter dan over de ontwikkeling van de kunst in het algemeen en de Spaans-Amerikaanse poëzie in het bijzonder. Hij onderging zelf namelijk min of meer gelijktijdig de invloed van representanten van het late *modernismo* als Rubén Darío en Ramón López Velarde, én van avant-gardistische representanten van de ‘moderniteit’ als César Vallejo en Vicente Huidobro. Dat hij niettemin die beide invloeden wil (onder)scheiden, lijkt dan meer ingegeven door het willen vasthouden aan een zelfgeschetste ontwikkelingsgang van de Spaans-Amerikaanse literatuur, dan door de feitelijke gang van zaken. Hoe dan ook, het uitvloeisel van die ‘moderniteit’ is, in de visie van Paz, dat wat wij nu gemeenzaam ‘modernisme’ noemen.

Ook al is het terecht dat Paz aandringt op een zorgvuldig gebruik van deze begrippen, zijn ideeën worden wat problematisch wanneer hij gaat spreken over het einde van die moderniteit. Terwijl Paz in *De kinderen van het slijk* nog voornamelijk had gesproken over de moderne kunst en literatuur in termen van ‘de traditie van de breuk’, oftewel een zich afzetten tegen de onmiddellijk voorbije traditie, schetst hij in het laatste essay van die bundel, en vooral in het nog niet vertaalde *De andere stem*, het einde van de moderniteit en van de cultus van verandering. Dat einde ziet hij aanbreken in de periode waarin de moderne mens zijn bekomst krijgt van het utopische denken. Daarmee doelt hij zowel op de evolutietheorie (een maatschappij die zich wetmatig ontwikkelt in de richting van een vrije-markt-economie met vrije waarden op het gebied van kennis en cultuur) als op de revolutietheorie (de maatschappij die zich via geleide volksopstanden ontwikkelt in de richting van een klassenloze maatschappij met gelijke rechten voor iedereen). Paz vindt dat de gruwelijke oorlogen en de afschuwelijke milieurampen die wij in deze twintigste eeuw meemaken, het tastbare bewijs vormen van het fiasco van deze beide vormen van utopisch denken. Velen zullen daar anders over denken, maar dat is op zich geen probleem. Dat probleem komt pas wanneer Paz voorstelt om de periode waarin we nu leven, en waarin het op verleden en toekomst gerichte denken nagenoeg is verdwenen, ‘overgangstijd’ te gaan noemen. Ook al is dat wederom geen oninteressante gedachte (per slot van rekening is het heel goed mogelijk dat op den duur de periode die we nu als die van het postmodernisme bestempelen, inderdaad zo genoemd zal gaan worden), maar daar is het nog te vroeg voor.

Je kunt pas spreken van een overgangstijd - zoals de periode van de middeleeuwen -, wanneer je weet waar die overgang naar toe gaat. En dat is allemaal nog erg onduidelijk.

In Spanje is de verwarring zo mogelijk nog groter, want daar noemen sommige critici het werk van auteurs die voorbijgaan aan de postmoderne mode, ‘neo-modernistisch’.[4.] Paz zou dit als een bewijs zien van zijn stelling dat er in de periode die aanbrak ná die van de grote avant-gardebewegingen niets nieuws meer gebeurde. Voor hem is is dat een periode waarin op cultureel gebied eigenlijk niets origineels wordt bedacht en waarin het alleen nog gaat om het heden en om eindeloze varianten op, en experimenten met in eerdere tijden bedachte vormen. De ‘traditie van de breuk’ is nu verdwenen, ten faveure van een vermenging van stijlen en configerende esthetica's, en een soortement verzoening van traditie en verandering. Paz liet ook reeds in essays vanaf de jaren zestig bij herhaling horen dat moderne kunst voortdurend in beweging hoort te zijn, waarbij ze de ‘moderniteit’ gelijktijdig

hoort te bevestigen en te bekritiseren. Het probleem van veel hedendaagse kunst is volgens hem echter het feit dat ze niet meer in beweging is; dat ze niet meer schokt of verbaast en dat ze geen originaliteit of vernieuwing meer nastreeft, maar juist uniform wordt en afgestemd op snelle consumptie. Paz was inderdaad vroeg met zijn analyses, maar wat hij constateert, lijkt allemaal toch wel verdacht veel op wat anderen (terecht of onterecht) postmodernisme zijn gaan noemen. Ook al doen we Paz daarmee enigszins tekort, temeer daar zijn ideeën hier wel wat versimpeld zijn weergegeven, we zullen in wat volgt dus toch maar de buiten de Spaanstalige wereld gangbare terminologie bezigen. Beschuldigingen in de trant van ‘culturele arrogantie, etnocentrisme en historische ongevoeligheid’ lijken me dan ook wat overtrokken, temeer daar de Spaanstalige literaire producten van deze eeuw (inclusief die van *modernismo* en *postmodernismo)* onmiskenbaar een onderdeel zijn gaan vormen van de internationale literatuur. Of Paz dat nu wil of niet, ook zijn dichtbundels en essays maken daarvan deel uit.

Twee uitersten

Bij dit alles is er nog iets merkwaardigs aan de hand. Door de term postmodernisme toe te passen op de Spaans-Amerikaanse literatuur zoals die vanaf de jaren zestig, met name dankzij het sindsdien sterk toegenomen aantal vertalingen, haar intrede deed in de wereldliteratuur, is men auteurs als postmodern gaan beschouwen die voordien in heel andere kampen leken thuis te horen. Zo was de Spaans-Amerikaanse literatuur sedert de jaren dertig opgedeeld in twee kampen. Het eerste kamp bestond uit de vertegenwoordigers van de zogenoemde kosmopolitistische stroming. Daarmee doelde men op een stroming met schrijvers, voornamelijk afkomstig uit de de streek rond Buenos Aires en Montevideo, die een soort literatuur schreven dat door de bewonderaars ervan als Europees, intellectualistisch en nu eens fantastisch, dan weer existentialistisch werd beschouwd. Representanten van deze stroming zijn de Argentijnen Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato, Adolfo Bioy Casares en de jongere Julio Cortázar. Het bedrieglijke spel dat zij spelen met tijd en plaats, en het oproepen van volstrekt imaginaire werelden zouden wij later postmodern gaan noemen. De romans van bijvoorbeeld de Argentijn Manuel Puig, die allerlei *camp*-elementen (zoals populaire liedjes en thema's uit Amerikaanse B-films) gebruikt om verbeelding en werkelijkheid in elkaar te laten overvloeien, leunen zwaar op het werk van genoemde auteurs en zijn pas echt als postmodern te beschouwen.

Tegenstanders van bovengenoemde stroming zagen de auteurs ervan als een elitaire groep die zich had afgekeerd van de werkelijkheid en die ‘kunst om de kunst’ bedreef. Deze tegenstanders, de zogenoemde ‘Amerikanisten’, vormen het tweede kamp. Zij wilden juist een herkenbaar, realistisch, typisch Spaans-Amerikaans geluid laten horen, hetgeen hun tegenstanders weer als iets achterhaalds en artistiek weinig interessants zagen. Deze Amerikanistische auteurs waren veelal afkomstig uit landen met gemengde bevolkingsgroepen: indianen, blanken en negers. Belangrijke representanten hiervan waren de Guatemalteek Miguel Angel Asturias, de Cubaan Alejo Carpentier, de Peruaan José María Arguedas en de Mexicaan Juan Rulfo. In hun werk komt vooral het magische, het fantastische en het barokke naar voren als typerende kenmerken van De Spaans-Amerikaanse werkelijkheid. Ook al zou je hun romans slechts met grote moeite als postmodern kunnen bestempelen, toch hebben zij, evenals Borges en Cortázar, grote invloed uitgeoefend op hun postmoderne navolgers. Het politieke, historische element, dat in hun romans vaak vermengd wordt met het magisch-realistische of het fantastische zoals we dat ook kennen van de de Colombiaan Gabriel García Márquez, de Peruaan Mario Vargas Llosa of de Chileense Isabel Allende, leidde in de jaren zeventig bovendien tot het ontstaan van een soort getuigenisliteratuur. De samensteller van de roman tekent het verhaal op uit de mond van eenvoudige dorpsbewoners, zich als het ware verschuilend achter de stem(men) van de gemarginaliseerde informanten). Bekende voorbeelden van dit soort politiek correcte getuigenisliteratuur vormen de romans van de Cubaan Miguel Barnet, de Argentijn Rodolfo Walsh of de Mexicaanse Elena Poniatowska. Maar tegenwoordig worden óók deze volkse, marginale, (hybride) teksten, die op een wel heel speciale manier de grens tussen fictie en werkelijkheid ter discussie stellen, tot de postmodernistische literatuur gerekend.[5.] De uitersten hebben elkaar dus gevonden: alles kan, alles mag. Literair-historisch gezien is het wel een vertekening van de werkelijkheid, maar ook dat mag.

Het barokke element

Een van de meest opvallende kenmerken van de veelvormige esthetica van het Spaans-Amerikaanse postmodernisme is de terugkeer van de barok. De barok die in de Spaans-Amerikaanse cultuur en literatuur tot in de achttiende eeuw een zo belangrijke plaats had ingenomen, kondigt haar terugkeer aan in het werk van modernistische auteurs als de reeds genoemde Miguel Angel Asturias en de Cubanen José Lezama Lima en Alejo Carpentier; overigens niet toevallig drie auteurs die, net als Octavio Paz, een groot deel van hun inspiratie ontlenen aan het surrealisme, maar die, anders dan Paz, zich weinig gelegen laten liggen aan een scheiding van stijlen en invloeden. Voor hen is het barokke, met al zijn beweeglijke en decoratieve elementen, een uitlaatklep voor hun ongebreidelde fantasie, terwijl Paz zijn verbeelding en wijdlopigheid juist altijd probeert in te dammen door zichzelf voortdurend beperkingen op te leggen van rationele aard. Ondanks zijn cyclisch opgezette betogen en zijn soms barok aandoende taalgebruik moet

het bij Paz altijd kloppen. De postmoderne Spaans-Amerikaanse auteurs daarentegen, proberen juist ook die grens te doorbreken. Dingen kúnnen voor hen niet kloppen. Door het gebruik van barokke en andere stijlkenmerken willen zij dan ook twijfel zaaien. Zelfs het kunnen interpreteren van de werkelijkheid willen zij voortdurend ter discussie stellen. Net als de bouwers van de barokke Spaans-Amerikaanse kerken en paleizen dat gedaan hadden door de Spaans-Europese barokmotieven te vermengen met motieven ontleend aan de indiaanse leefwereld en aan de plaatselijke flora en fauna, zo willen de postmoderne auteurs de verworvenheden van de westerse literaire tradities vermengen met de reeds bestaande mengcultuur van het eigen continent. Bij de Argentijnen Borges en Cortázar, die als de grote intellectuele wegbereiders moeten worden gezien van deze postmoderne literatuur, is dit barokke element nog nagenoeg afwezig, maar dat heeft alles te maken met het feit dat in hun land, waar de indiaanse en de negerinvloeden zich nauwelijks hebben doen gelden, het literaire establishment zich, meer dan elders, op Europa richtte. Bij auteurs als de Colombiaan Gabriel Garcia Marquez en de Mexicaan Carlos Fuentes, die in de jaren zestig mede zouden zorgen voor de *boom* van de Spaans-Amerikaanse literatuur, is het barokke element echter al veel duidelijker aanwezig. Nóg veel duidelijker is dit het geval bij typisch postmoderne auteurs als Abel Posse, Eduardo Galeano, Guillermo Cabrera Infante en Fernando del Paso.

Het historische element

Wat bij hen ook opvalt, evenals bij Fuentes en Márquez overigens, is de grote belangstelling die zij aan de dag leggen voor het herschrijven van de eigen geschiedenis. Op barokke, of zo men wil, postmoderne manier, vermengen zij daarbij feit en fictie. Voortdurend spelen zij een spel met historiografische verhalen en gebeurtenissen, zonder zich te bekommeren om de feitelijkheid of de hiërarchie van het gebruikte materiaal. Van een kant lijken zij de gebruikelijke geschiedschrijving te willen corrigeren en completeren (wat hard nodig is overigens), maar van de andere kant doen zij dat met gebruikmaking van zoveel carnavaleske, fantastische en onwaarschijnlijke elementen, dat van serieuze herschrijving geen sprake kan zijn. Bij de twijfels die zij uitdrukken ten aanzien van enige historische waarheid, komt het accent meer en meer op de presentatie ervan, en dus op de problematische vermogens van de taal zelf te liggen. Het is immers de taal die ons een bepaalde interpretatie van het verleden heeft bijgebracht en die ons steeds heeft gemanipuleerd bij onze visie op dat verleden. En dus moet het ook de taal zijn die dat verleden opnieuw moet interpreteren, vormgeven, verzinnen. Het feit dat die geschiedenis zo'n belangrijke rol speelt in het Spaans-Amerikaanse postmodernisme heeft waarschijnlijk te maken met een nieuw bewustzijn van de jongere auteurs. Zonder te pretenderen de wijsheid in pacht te hebben, voelen ze zich verplicht een bijdrage te leveren aan een nieuwe, eigentijdse representatie van de geschiedenis van hun continent. Het belerende en dogmatische dat veel politiek geëngageerde literatuur uit de jaren zestig en zeventig kenmerkte, is daarbij vervangen door een wat tegendraadse houding ten aanzien van alles wat ooit voor ‘waar’ werd gehouden. Vandaar dat ze grote woorden en ideeën mijden (vooropgesteld dat ze die zouden

hebben) en dat ze hun verhalen fragmentarisch opbouwen, met ik-figuren die voortdurend van identiteit veranderen, of zelfs een identiteit moeten ontberen. Ook hanteren ze allerlei historische, wetenschappelijke, vermakelijke, erotische (enzovoorts) vertogen door elkaar, waardoor je als lezer het idee krijgt dat je het allemaal zelf maar uit moet zoeken. En dat is blijkbaar ook de bedoeling: alvorens een nieuwe visie op het verleden op te kunnen bouwen moet eerst alles op losse schroeven worden gezet. Vandaar ook dat het begrip *metafictionaliteit* zo'n belangrijke plaats inneemt. Vanuit hun algemeen gevoelde kennistheoretische scepsis willen de auteurs ons immers ervan doordringen dat ook hun visie op de werkelijkheid, niet diezelfde werkelijkheid weergeeft, maar ‘slechts’ fictie is.

Het is opvallend dat veel van de genoemde postmoderne auteurs van historische romans afkomstig zijn uit Argentinië en Uruguay, oftewel landen met (zoals we boven zagen) een minder rijk historisch verleden. De verklaring hiervan zou kunnen zijn dat juist in deze meer op Europa georiënteerde landen zich het gemis aan een eigen geschiedenis het meest doet voelen. Wat is dan mooier dan een eigen geschiedenis te verzinnen? Bovendien is het zo dat auteurs uit deze landen, zoals de Argentijn Posse en de Uruguayaan Galeano, zich niet tot de geschiedenis van het eigen

land beperken, maar in feite de geschiedenis van het hele continent ‘herschrijven’.[6]

De Spaanse inhaalmanoeuvre

Nadat Spanje, zoals we eerder zagen, tot aan het eind van de vorige eeuw het literaire klimaat van Spaans-Amerika sterk beïnvloed had, nemen in de twintigste eeuw de auteurs van dit nieuwe continent langzaam het roer over. Gold dat al voor het *modernismo*, nog meer zou dat gelden voor de periode van de *boom* in de jaren zestig en zeventig, toen plotseling de Spaans-Amerikaanse auteurs - van de oude Borges (1899-1986) tot de ‘jonge’ Vargas Llosa (1936) - stormenderhand hun intrede deden in de wereldliteratuur. Spanje had daar toen niet veel tegenover te stellen. Na een korte, hevige bloeiperiode in de jaren twintig en dertig, was de Spaanse literatuur gedurende het Franco-bewind (1939-1975) in een soort isolement terecht gekomen. Behalve de interessante pogingen van auteurs als Luis Martín Santos, Juan Goytisolo en Juan Benet, die in de jaren zestig wisten te breken met het nog steeds heersende realisme en probeerden aan te haken bij de elders in Europa heersende modes, gebeurde er weinig. Een publicitair groots opgezette poging om in de jaren zeventig, in het kielzog van de zo succesvolle Spaans-Amerikaanse boom-auteurs, de Spaanse (post)structuralistische ‘nieuwe roman’ te lanceren, mislukte zelfs jammerlijk. De auteurs misten gewoon het vitale vertelvermogen en de fabelachtige fantasie van hun collega's van overzee, waardoor hun romans verzandden in steriele, nodeloos ingewikkelde en zinloze vormexperimenten. Pas toen ze, min of meer samenhangend met de dood van Franco, weer ‘gewoon’ gingen doen, herkreeg de Spaanse roman haar aantrekkingskracht van weleer. Niet alleen vonden de nieuwe auteurs dat er in de roman weer sprake kon zijn van een intrige, ook wisten zij de verhaaldraden op een natuurlijke, eigentijdse wijze te presenteren. Zo werd in Spanje het postfranquisme tegelijkertijd de triomf van het postmodernisme. Het postmoderne gedachtengoed, met zijn ontologische twijfel, problematische identiteit, metaliteraire vormentaal, fragmentarische opbouw, teleologisch spel, vermenging van genres, van feit en fictie, en bovenal zijn allesoverheersende ironie, had Spanje veroverd.

Maar waar in Spaans-Amerika de herontdekking van de barok en van de historische roman de meest in het oog springende kenmerken waren van de nieuwe postmoderne schrijfstijl, werd dit in Spanje de marginale literatuur. In het spoor van auteurs als Mario Lacruz en Francisco García Pavón die, min of meer onopgemerkt, reeds in eerdere decennia serieuze detectives hadden gepubliceerd, verschenen nu boeken die het subgenre van de *novela negra* en de *novela policíaca* (detectives, thrillers) tot de ‘hogere’, postmoderne kunst verhieven. De eerste auteurs die via dit subgenre van zich deden spreken, behoren nu tot de belangrijkste en meest gelezen auteurs van de eigentijdse Spaanse letterkunde. Met name gaat het om Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina en de veelschrijver Manuel Vázquez Montalbán. In hun kielzog volgden meer jongere auteurs, maar merkwaardig genoeg ook schrijvers als Gonzalo Torrente Ballester, Juan Benet en Juan Marsé, die tot eerdere generaties behoren. Naast deze namen dienen ook de uiterst succesvolle Juan José Millás en Javier Marías genoemd te worden, die weliswaar slechts incidenteel dit subgenre beoefenden, maar toch opvallen door een parodiërend en pastiche-achtig gebruik

van andere (sub)genres, zoals de liefdesroman, de erotische roman, de schelmenroman, ja zelfs de autobiografie en de existentialistische roman. Zowel het min of meer serieus navolgen van één bepaald (sub)genre, als het opbouwen van een collage van allerlei verschillende tekstsoorten, doet het verschil tussen zogenaamd hogere en lagere genres vervagen. De lezer krijgt een spiegel voorgehouden van zichzelf en van de Spaanse samenleving; het beeld in die spiegel is echter niet langer realistisch, maar sterk parodiërend, en daardoor wellicht des te effectiever. Tegelijkertijd verschaft deze vermenging van stijlen en vormen de schrijver de mogelijkheid om 'de werkelijkheid' vanuit meerdere gezichtspunten te belichten. En zo kan hij zowel de representaties van die werkelijkheid (het verhaal), als de representatie zelf (de taal) ter discussie te stellen. Door de vermenging van historische feiten en fantastische gebeurtenissen gaat de lezer zowel twijfelen aan de betrouwbaarheid van de verteller als aan zichzelf. Het gaat dus opnieuw om de bovengenoemde metafictionaliteit, maar ook is hier sprake van intertekstualiteit. Gevangen als de schrijver (en de lezer) zich weet in een netwerk van vormen, tradities en betekenissen, rest hem weinig anders dan dit spel met reeds bestaande representaties van de wer-

kelijkheid (en dat kunnen genres zijn, maar ook verhaalstijlen of werken van concrete auteurs) gewoon mee te spelen.

Intertekstualiteit

Hoewel in het bovenstaande overzicht geprobeerd is de eigentijdse Spaans-Amerikaanse literatuur af te zetten tegen de Spaanse, moge ook duidelijk zijn dat er vele raakvlakken zijn tussen beide vormen van postmodernisme. Zowel hier als overzee zijn *metafictionaliteit* en *intertekstualiteit* (begrippen die hiervoor, in de inleiding uitgebreid aan de orde zijn gekomen) sleutelbegrippen geworden. En dat is ook niet verwonderlijk: ondanks alle mogelijke, historisch verklaarbare verschillen, zijn de contacten tussen Spaanstalige auteurs in de loop van deze eeuw sterk toegenomen. Het begrip *global village* is bovendien ook op hen allen van toepassing.

Aangezien het begrip metafictionaliteit in een aantal andere bijdragen al uitgebreid behandeld wordt, zal ik me bij wat nu volgt concentreren op dat andere postmoderne sleutelbegrip, namelijk de intertekstualiteit. Dat houdt slechts ten dele een beperking in, want alle bovengenoemde stijlkenmerken van het postmodernisme hebben op de een of andere manier wel met intertekstualiteit te maken. In dit exemplarische deel zullen dan ook zowel de Spaanse als de Spaans-Amerikaanse literatuur aan bod komen.

Indien je, zoals we hier doen, een literaire tekst als een betekenisgevende structuur beschouwt, zijn er drie deelgebieden te onderscheiden die mede die betekenis bepalen. Dat zijn in de eerste plaats de relaties binnen de literaire tekst zelf (het intratekstuele niveau); in de tweede plaats de relaties tussen literaire teksten en andere (literaire) teksten (het intertekstuele niveau); en in de derde plaats de relaties tussen de literaire tekst en de (niet-literaire) wereld buiten die tekst (het extratekstuele niveau).[7.] Ook al is dat enigszins verwarrend, gezamenlijk vallen deze drie deelgebieden onder de noemer intertekstualiteit.

Behalve in de periode van de romantiek, waarin de schrijvers in extreme mate hechtten aan zo origineel mogelijke kunstscheppingen, is er in de hele literatuurgeschiedenis altijd sprake geweest van het (on)bewust gebruik maken van teksten van anderen. Soms deed men dit om te wedijveren (de *aemulatio* van de Renaissancisten, bijvoorbeeld), soms om te provoceren (Dada en Pop-art) en ook soms om gewoon indruk te maken (Mulisch bijvoorbeeld). Maar in het postmodernisme, waarin het ‘subject’ en de ‘mimesis’ problematische begrippen zijn geworden, zal men dit vooral doen om het gevangen zijn in taal te benadrukken. Origineel willen zijn is nu wel erg banaal geworden, want literatuur is nog slechts een spel van verhaalstemmen. Elke verwijzing naar een andere tekst levert een nieuw verhaal op in het verteldiscours en impliceert daarmee de introductie van een nieuwe verteller. Dankzij de geschriften van Bachtin en Julia Kristeva is intertekstualiteit niet langer interessant als filologisch begrip (het achterhalen van de door een bepaalde auteur gebruikte bronnen), maar vooral als dialogisch begrip (elke tekst is meerstemmig, en heeft noodzakelijkerwijs de structuur van een mozaïek van citaten). Bachtin laat dat zien aan de hand van Dostojevski's brievenroman *Arme mensen*,

waarin gedurende de monoloog van de held steeds een (verborgen) dialoog met de Ander wordt gevoerd. Van een dergelijke dialoogfunctie is ook sprake in het volgende fragment uit het verhaal ‘De Zahir’ (1944) van Borges. De sprekende *ik* is hier aan aan verwarring ten prooi gevallen:

> In de eenzame uren van de nacht kan ik nog door de straten lopen. De dageraad verrast me gewoonlijk op een bank van de Plaza Garay, waar ik zit te denken (probeer te denken) aan die passage van *Asrar Nâma*, waar gezegd wordt dat Zahir de schaduw is van de Roos en van het scheuren van de Sluier.

De Ander is hier de ‘men’: de stem van het gezond verstand, de gewone lezer die zich bij elke zin van deze monoloog wel iets af zal vragen. Deze ‘men’ kan bijvoorbeeld bij de eerste zin meelijden voelen, en bij de tweede zin denken: ‘en moet je dan niet werken?’. Ook kan deze ‘men’ zich afvragen of het geciteerde boek wel echt bestaat, en of de roos hier als klassiek stijlfiguur wordt gebruikt. De Borges-kenner zal wellicht aan Borges' eigen favoriete gedicht ‘Een roos en Milton’ denken, of aan een van de vele andere teksten waarin het symbool van de roos voorkomt, zoals de ‘Roos nocturne’ met het fraaie beeld van ‘de lippen roos’ van Xavier Villaurrutia, of de ‘vlamgelijke roos’ van de Spaanse barokdichter Francisco de Rioja. Al dit soort gedachten kunnen al lezende opkomen en

ons dus in dialoog brengen met de gedachtenwereld van een fictief personage. Als aanvulling op dat door Bachtin geïntroduceerde dialogische discours, presenteert Kristeva de tekst als een ontmoetingsplaats van allerhande ideologische systemen of teksten die de auteur (on)bewust in zijn vertelling verwerkt, waarmee deze een 'open structuur' krijgt, en dus weer nieuwe betekenissen genereert.

Herschrijven

Er zijn vele vormen van intertekstualiteit, en lang niet altijd zijn deze exclusief postmodern te noemen.[8.] Een aantal van die vormen zal ik hier de revue laten passeren. In de eerste plaats kan er sprake zijn van 'herschrijvende intertekstualiteit'. De meest bekende voorbeelden hiervan zijn de Homerus-herschrijving van Joyce in zijn *Ulysses* en de Defoe-herschrijving van Tournier in zijn *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Vooral de tweede roman is dan typisch postmodern te noemen, want hier verzet de auteur zich tegen het via de gecanoniseerde tekst gepropageerde metaverhaal. Door zo'n bekend thema te hernemen kan de auteur de ideologische systemen, die aan de oorspronkelijke tekst ten grondslag liggen, gemakkelijk ironiseren. Zo zijn er in de Spaanstalige literatuur veel voorbeelden te geven van teksten die op de een of andere manier een parodie of pastiche vormen van de twee grote Spaanse 'helden': Don Juan en Don Quichot. De dialoog met de 'oorspronkelijke' tekst kan natuurlijk aangegeven worden door gebruik te maken van een bepaalde interpunctie of lettertype, maar minstens zo interessant zijn de thematische en stilistische verwijzingen. Een extreem voorbeeld is het verhaal 'Pierre Menard, schrijver van de Don Quichot' dat Borges publiceerde in de bundel *Ficciones* uit 1944 (!). Deze Menard, een (denkbeeldig) Frans symbolistisch dichter, heeft zich in zijn hoofd gezet om de nieuwe *Don Quijote* te gaan schrijven; een boek waar hij tegelijkertijd bewondering en minachting voor voelt. Om het te kunnen herschrijven identificeert hij zich aanvankelijk met de auteur Cervantes en met de tijd waarin deze leefde. Maar al gauw ziet hij in dat zulks onmogelijk is, en dan probeert hij maar om dat vanuit zijn eigen leefomstandigheden te doen. Wanneer hij dan uiteindelijk een aantal fragmenten op papier heeft staan, blijken deze identiek te zijn aan de tekst van Cervantes. Maar, benadrukt de verteller van het verhaal, tóch is de betekenis ervan anders, want een boek krijgt in latere tijden noodgedwongen andere, nieuwe betekenissen. In dit geval ironiseert Borges niet de oorspronkelijke tekst van Cervantes, maar wel onze pogingen om vat te krijgen op de wereld om ons heen. Zelfs de menselijke taal schiet daartoe tekort.

Citeren

Een aan de 'herschrijvende intertekstualiteit' verwante vorm is de 'citerende intertekstualiteit'. Hiermee wordt zowel het gebruik van motto's bedoeld aan het begin van en roman, hoofdstuk of gedicht, als het gebruik van letterlijke citaten ergens in de tekst. Vaak hebben die citaten, naast hun functie van eerbetoon aan de

auteur ervan, een inhoudelijke relatie met de hoofdtekst. Een voorbeeld daarvan is het motto bij *Een hartzo blank* (1992) van de Spaanse schrijver Juan Marías. Dat motto luidt: ‘My hands are of your colour; but I shame to wear a heart so white.’ Dit citaat uit de *Macbeth* van Shakespeare lijkt volledig traditioneel gebruikt, want de inhoud van de roman, die beetje bij beetje vertelt hoe de hoofdfiguur erachter komt dat de onverwachte zelfmoord van de tweede vrouw van zijn vader was ingegeven door een door diezelfde vader begane misdaad, ademt een Shakespeariaanse, noodlottige en onheilspellende sfeer uit. De met zoveel geheimen omgeven moord is het lot van de hoofdfiguur gaan bepalen en hangt nu als een zwaard van Damocles boven zijn eigen huwelijk. Hij gelooft niet dat praten erover met zijn echtgenote enige verlichting kan brengen. En hiermee krijgt het motto, dat regelmatig in de tekst opduikt, ook een postmoderne betekenis. Het weten (en vertellen) van wat er gebeurd is, geeft namelijk nauwelijks vat op de werkelijkheid. De werkelijkheid zelf bestaat immers slechts uit verhalen, en die geven altijd een vertekend beeld. Hoe graag de hoofdfiguur zijn geheim ook zou delen met zijn echtgenote, hij kan het niet écht. Wanneer hij denkbeeldig, uit liefde voor haar, een moord pleegt, denkt hij stil: ‘[...] en je zult nog meer van me houden als je weet wat ik heb gedaan, ook al bezoedelt het weten jouw hart zo blank.’

Het moge duidelijk zijn echter dat in veel postmoderne teksten de citerende intertekstualiteit niet altijd betrouwbaar is - Borges is een meester in het verdraaien van namen en citaten -, en wanneer ze dat wel is,

dan is de bedoeling ervan vaak ironisch of parodiërend. Zo zien we bij sommige postmodernistische auteurs plotseling een enorme waslijst aan namen en titels, als vormden zij een noodzakelijke ondersteuning van het gevolgde betoog. Soms is dat ook zo, en wil de auteur ons deelgenoot maken van zijn grote belezenheid, of zijn bewondering voor deze of gene kenbaar maken, maar vaak ook krijgt zo'n enorme namenlijst, juist door haar barokke hoeveelheid, een ironische lading. Een dergelijke dichtheid aan verwijzingen naar andere teksten duidt er eens te meer op dat de gerepresenteerde werkelijkheid een grotendeels kunstmatige werkelijkheid is, opgebouwd immers uit teksten en nog eens teksten.

Verwijzen

Deze vorm van intertekstualiteit grenst alweer aan de volgende: de 'alluderende intertekstualiteit'. Dit is een vorm van intertekstualiteit die minder rechtstreeks is dan de vorige, en meer uit allusies, toespelingen op bestaande teksten bestaat. Het bezit van enige culturele bagage is hier natuurlijk erg belangrijk, want lang niet elke lezer zal van de 'geniale' toespelingen van de auteur kunnen genieten. Een vrij simpel voorbeeld vinden we bij de Spaanse dichteres Bianca Andreu, in de bundel *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (Over een meisje uit de provincie dat in een Chagall kwam wonen, 1981). In een van de titelloze gedichten lezen we het volgende: '[...] terwijl Rainer Maria niet meer zo jong is als op bladzijde 38, / zelfs niet eens meer een jonge dode is, / een overleden infant zonder pavane, [...].' Hierin zinspeelt de dichteres dus overduidelijk op Rilke, maar ook op *La pavane pour une infante défunte* van Ravel. Maar gezien de geslachtsverwisseling van de 'infant(e)' is het ook heel goed mogelijk dat ze zinspeelt op de twee jaar eerder verschenen magistrale roman van de Cubaan Guillermo Cabrera Infante: *La Habana para un infante difunto* (Havanna voor een overleden infant). Een romantitel die dus niet alleen naar Ravel verwijst, maar ook naar de achternaam van de auteur ervan. Bij diezelfde, uiterst barok schrijvende Cabrera Infante, komen we in zijn roman *Tres tristes tigres* (Drie trieste tijgers, 1964) nóg een aardig voorbeeld tegen van alluderende intertekstualiteit:

> Dit beeld overvalt me op gewelddadige wijze; en ik bedenk dat dit de beste manier is om de verloren tijd te vangen: het gewelddadige geheugen heeft geen madeleinekoekjes en geen lindebloesemthee nodig om iets boven te halen.

Heel duidelijk, en tamelijk ironisch, verwijst Cabrera Infante hier naar de beroemde geheugen-passage uit *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust. Niet dat hij hiermee Proust belachelijk wil maken, want die bewondert hij waarschijnlijk zeer, maar via dit soort toespelingen betrekt de schrijver de lezer in zijn spel, maakt hem als het ware medeplichtig, en benadrukt daarmee het metafictionele van zijn vertoog.

Nabootsen

Een soortgelijke, maar wat vagere vorm van intertekstualiteit is de ‘typologische intertekstualiteit’. Hier gaat het om het nabootsen van de stijlregisters en genreconventies van andere teksten. Zoals we eerder reeds zagen, kun je in een postmodernistisch vertoog fragmenten tegenkomen die in de stijl gesteld zijn van een historische roman, een schelmenroman, een detective, een reisverhaal, enzovoort. En het liefst natuurlijk allerlei mengvormen daarvan, die je uiteraard als pastiche of als parodie dient te lezen. Zo wordt de lezer steeds opnieuw geconfronteerd met zijn eigen *Erwartungshorizont* en wordt hij gedwongen het metafictionele spel van de auteur mee te spelen. Soms ook gaat het om parafrases van de stijl van een bepaalde auteur. Een mooi voorbeeld daarvan is te vinden in *Rayuela: een hinkelspel* (1963) van de Argentijn Julio Cortázar. Hoofdstuk 34 van die roman lijkt volstrekt onbegrijpelijk, totdat je doorkrijgt dat de tekst bestaat uit twee vertogen die elkaar om de regel afwisselen. Het betreft het verhaal van Morelli, een der hoofdfiguren uit de roman, afgewisseld met een pastiche van de vertelstijl van Pérez Galdós, een negentiende-eeuwse Spaanse auteur van historische romans. Door deze collage-techniek toe te passen werpt Cortázar een heel nieuw licht op het realistische genre, maar als lezer moet je dan natuurlijk wel medeplichtig willen worden, want anders snap je er niks van. Dat is ook het geval in hoofdstuk 109, waar Morelli het gebrek aan samenhang in zijn verhalen tracht te rechtvaardigen; een stijl die dus hevig contrasteert met die van Galdós. Hij doet dat door erop te wijzen dat ‘het leven van anderen, zoals het bij ons

overkomt in de zogenaamde werkelijkheid, geen film is maar fotografie'. Ons beeld van anderen is dus hooguit een foto-album, met daarin een aantal vastgelegde momenten. Het willen ontdekken van samenhang daarin is volstrekt kunstmatig. Hiermee zet Morelli zich ook af tegen de zogenoemde 'vrouwtjes-lezer', die nog wél gelooft in de samenhang der dingen en dus ook in een natuurlijk verhaalverloop. Maar dat zou ordening betekenen en aanpassing aan ruimte en tijd, en daar is Morelli fel op tegen. Vandaar ook dat de hoofdfiguren voortdurend *citas* met elkaar maken: een woord dat in het Spaans zowel staat voor 'afspraakjes' als voor 'citaten'. Echt contact, echte samenhang lijkt niet mogelijk. De enige lezer die dat begrijpt is dus de 'mannetjes-lezer' die de roman al hinkelend (*rayuela* betekent hinkelspel), aktief en medeplichtig meeleest. Het plezier in de tekst dus, want elk hinkelspel eindigt in de hemel. In plaats van naar een onnatuurlijke samenhang streeft Morelli naar kristallisatie:

> Een kristallisatie waarbij niets geclassificeerd werd, maar waarbij een scherpzinnig oog in de caleidoscoop kon kijken en de grote, veelkleurige roos kon begrijpen, begrijpen als een figuur, een *imago mundis* dat buiten de kaleidoscoop teruggebracht werd tot een Provençaalse pronkkamer, of een theekransje van een aantal tantes met Bagley-biscuitjes.

Of dit citaat opnieuw een toespeling is op de detaillistische verteltrant van Proust weet ik niet zeker, maar het zou heel goed kunnen.

Misleiden

De leukste vorm van intertekstualiteit is de 'fictieve intertekstualiteit'. Morelli, die in *Rayuela* wordt opgevoerd als een in werkelijkheid bestaand schrijver, is daar een voorbeeld van. Hem worden hele passages toegeschreven die uiteraard noch intertekstueel noch extratekstueel zijn. Een ander voorbeeld van de opvoering van zo'n denkbeeldig auteur vinden we bij Carlos Fuentes, waar de eerder genoemde, door Borges geïntroduceerde Pierre Menard terugkomt. In deze passage uit *Terra Nostra* (1975) lijkt Fuentes deze schrijver kwaliteiten toe te dichten die beter lijken te passen bij de wél bestaande Franse wetenschapper Louis Ménard, en tegelijkertijd refereert hij aan Borges' blindheid:

> Een beetje laat stelde de oude Pierre Ménard voor dat alle dieren, mensen en landen een voorraad spiegels zouden krijgen die in staat waren om hun beeld en dat van anderen, hun grondgebied en dat van anderen eindeloos te vermenigvuldigen, zodat voor eens en altijd de tomeloze honger naar het steeds meer willen bezitten gestild zou worden, ook al zou dat bezit het verlies betekenen van zowel het verworvene, als van wat al het onze was. Alleen een blinde kon zoiets verzinnen. Inderdaad, hij was ook nog filoloog.

In dit apocalyptische slothoofdstuk van het lijvige *Terra Nostra* beschrijft Fuentes vervolgens hoe alle goede latijns-Amerikanen naar Parijs komen om daar te sterven.

Hij somt dan allerlei personen op die echter stuk voor stuk romanpersonages zijn van zijn collega-schrijvers: ‘Oliveira’ (van Cortázar), ‘Buendía’ (van Márquez), ‘Cuba Venegas’ (van Cabrera Infante), ‘Humberto el mudito’ (van Donoso) en ‘Santiago Zavalita’ (van Vargas Llosa). Deze romanpersonages treden samen op met allerlei historisch figuren, politici, levende en dode schrijvers. De chaos van fictie en werkelijkheid, die toch al zorgvuldig was opgebouwd, wordt daarmee kompleet. Iets soortgelijks doet Gabriel García Márquez in zijn bekende *Honderd jaar eenzaamheid* uit 1967. Daar komen personages in voor van, onder anderen, Carpentier en Cortázar, maar ook van Fuentes. Het verhaal gaat dat Márquez zijn vriend Fuentes wees op een onvolkomenheid in diens roman *De dood van Artemio Cruz* (1962). Want hoewel daarin beschreven wordt hoe alle strijdmakkers van de hoofdfiguur op de een of andere manier aan hun einde komen, bleek Fuentes de dood van één van hen vergeten te zijn. Maar, sprak Márquez vervolgens: ‘Maak je geen zorgen, dat regel ik wel’. En inderdaad: in *Honderd jaar eenzaamheid* wordt de dood van dit personage, Lorenzo Gavilán, keurig beschreven. Aldus wordt dit personage geïntroduceerd:

> In hun midden werd ook José Arcadio Segundo weggevoerd, alsmede een zekere Lorenzo Gavilán, een kolonel uit de Mexicaanse revolutie die in Macondo in ballingschap verbleef en beweerde dat hij nog getuige was geweest van het heldhaftige optreden van zijn goede vriend Artemio Cruz.

Dit spel van het opvoeren van personages uit andere

romans, van 'citaten' van niet-bestaande auteurs, of van simpelweg valse citaten, komt veelvuldig voor in de Spaans-Amerikaanse literatuur, en is niet alleen vermakelijk, het maakt de wereld ook tot één grote romanwereld.

Overigens is dit metafictionele procédé niet exclusief postmodernistisch te noemen, want het werd, zoals bekend, reeds in de negentiende-eeuwse romanliteratuur toegepast, ook al betrof het toen meestal werken van eenzelfde auteur, zoals de *comédie humaine* van Balzac. Maar de serieuze, mimetische inzet van auteurs als Balzac was natuurlijk totaal anders. In het postmodernisme gaat het om het spel met fictie en om het vergroten van de twijfel. Zo vervalst de Argentijnse auteur Abel Posse in zijn historische roman *De honden van het Paradijs* (1983) bewust de geschiedenis wanneer hij de heimelijke ontmoeting beschrijft tussen Isabella van Castilië en de jonge Ferdinand van Aragon. Deze moest zich, om het paleis binnen te komen, vermommen als geitenhoeder, en haar dienaren zouden hem dan moeten aanwijzen temidden van al die anderen door te zeggen 'ése es' (die is het!). Met de in het Spaans gebruikelijke elisie, klinkt dat fonetisch ongeveer als: 'es es'. En Posse beschrijft dan ook hoe haar getrouwen, als dank voor de bewezen diensten sedertdien dit SS-teken op hun adellijk schild mochten voeren. Als 'noot van de schrijver' voegt hij daaraan toe:

> Over het ontstaan van de sekte van de SS zie onder andere de *Geschiedenisvan* Prescott en hetwerk van Ballesteros Gaibros. Voor schrijvers als Pauwels, Sanchez Dragó, Bergier en anderen is het geen geheim dat Hitler tegenover Göring en zijn bondgenoten zijn onvoorwaardelijke bewondering voor Isabella van Castilië uitte. De Führer, als Oostenrijker dol op kitsch, droeg een scapulier van geel fluweel waarin hij een graanhalmpje uit la Mancha en een portret van Isabella bewaarde.

Het moge duidelijk zijn dat Posse hier drie totalitaire regimes op een hoop veegt, maar de lichtvoetige, mild-ironische wijze waarop hij dat doet, heeft niets belerends. Wel dwingt deze manier van schrijven de lezer tot een zich voortdurend afvragen of het allemaal wel klopt. Ondanks de relativerende werking van de humor van Posse, zal hij toch kritisch gaan lezen en het geschreven woord gaan wantrouwen.

Het gevolg daarvan is natuurlijk dat een herhaaldelijk toegepaste truc niet altijd blijft werken. Wanneer de lezer een aantal bladzijden verderop een voetnoot tegenkomt waarin staat dat een bepaald kunstig voorwerp wordt beschreven door J. Huizinga in *Herfsttij der Middeleeuwen*, dan kan hij er zeker van zijn dat we bij Huizinga daar niets van terug zullen vinden.

Wantrouwen

Met dit voorbeeld zijn we eigenlijk terecht gekomen bij de laatste vorm van intertekstualiteit die we hier beschrijven: de 'extratekstuele intertekstualiteit'. Hoewel deze benaming strikt genomen een *contradictio in terminis* is, is zij dat niet in postmoderne zin. Aangezien de grens tussen fictie en de zogenaamde buitenwereld immers op zijn minst problematisch is geworden, hoeven wij er niet meer vreemd

van op te kijken wanneer ook elementen uit ‘teksten’ ontleend aan de wereld van de filosofie, de muziek, de beeldende kunst of de film, deel gaan uitmaken van een postmodernistisch vertoog. Soms werkt die informatiedichtheid verwarrend en vervreemdend (en dat zal dan ook wel de bedoeling zijn), soms ook wordt die informatie wat gedoseerder aangeboden, en dan werkt dat vaak komisch. Zo vertelt de Catalaanse auteur Eduardo Mendoza in *De stad der wonderen* (1986) de tamelijk ongelofelijke geschiedenis van de architect Gaudí. Mendoza haalt een Barcelonese krant aan uit 1925 die verhaalt over stuntvliegers die op hun zijkant tussen de in aanbouw zijnde torens van de *Sagrada Familia* doorvliegen:

> Bij dergelijke gelegenheden, zo gaat het artikel verder, placht men boven op deze torens een uitgehongerde en sjofele oude man te zien verschijnen die dreigend zijn vuist hief als in een naïeve poging het oneerbiedige vliegtuig neer te halen, onderwijl de piloot beledigingen naar het hoofd slingerend. Deze komische scène (die jaren later tot de tegenwoordig klassieke film *King Kong* heeft geïnspireerd) werd gespeeld door niemand minder dan Antoni Gaudí i Cornet, toen in de laatste maanden van zijn leven.

De vermenging van fictie met historische feiten, journalistiek en gegevens uit de wereld van film en architectuur, is typisch postmodern te noemen. Het (zoge-

naamd) citeren uit kranten en het verwijzen naar grote, bestaande namen zou vertrouwen moeten geven, maar die tijd is voorbij. Elk geschreven woord dient voortaan gewantrouwd te worden.

Bij wijze van slotakkoord

Nóg barokker en nóg historisch onbetrouwbaarder dan Mendoza of Posse is de Mexicaanse schrijver Fernando del Paso. In zijn magistrale roman *Palinurus van Mexico* (1993) komen zoveel verschillende namen, geschiedenissen en taalregisters voor dat je als lezer niet anders kunt dan gaan twijfelen aan je eigen kennis van de literatuur en van de wereld. In het bijzonder gaat het bij Del Paso om de relatie tussen de woorden en de dingen die deze voorstellen. Aan het eind van de roman, in hoofdstuk 25, wordt beschreven hoe de hoofdpersoon Palinuro, na een woordenwisseling, de liefdesrelatie met zijn nichtje Estefanía wil herstellen. Estefanía, die woorden als dingen ziet, stelt hem dan voor dat ze zich voortaan maar voor die ‘lelijke dingen’ moeten verstoppen:

> ‘Ik beloof je dat ik dat zal doen,’ zei ik. ‘Geef je me je woord?’ ‘Ik geef je mijn woord.’ Estefanía zweeg enkele seconden, en zei toen: ‘Geef het dan.’ ‘Wat?’ ‘Je woord.’ ‘Dat heb ik al gegeven.’ ‘Nee hoor, je zei dat je het gaf, maar je hebt het me niet gegeven.’ Ik begreep wat Estefanía daarmee wilde zeggen, en deed mijn best haar te laten zien dat ik haar niet slechts één, maarwel honderd woorden kon geven, (maar na verloop van tijd begon ik het te begrijpen:) er bestond geen enkel woord dat ik het *mijne* kon noemen, dat ik in zodanige mate en met zoveel overwicht kon bezitten, dat ik het aan mijn nichtje kon geven.

Zelfs woorden zijn niet meer toereikend om enige orde in de chaos te scheppen. De narratieve verdubbeling die optreedt bij het personage Palinuro - hij is afwisselend de verhalende ik (de auteur) en de belevende ik (de acteur) - maakt het volgen van de vele verhaaldraden er niet gemakkelijker op. Gefascineerd als Palinuro is door foto's, plaatjes en andere afbeeldingen, is hij zichzelf gaan zien als een spiegeling van werkelijkheid en wetenschap. Een echte papieren held, maar dan door zichzelf opgeblazen tot Botero-achtige proporties. Bij de barokke overdaad aan historische feitjes, medische gegevens en namen en citaten uit de wereld van kunst en literatuur die hij en de andere personages debiteren, moet het de normale lezer wel gaan duizelen. ‘What's in a name?’, ga je je dan afvragen. En al helemaal wanneer daarbij elke vorm van hiërarchie ontbreekt: citaten van Flaubert of Ronsard worden vrolijk afgewisseld met reclameteksten en pornografische hoogstandjes. Kortom, de hele truccendoos van het postmodernisme wordt in deze roman opengetrokken, waarbij uiteraard ook alle mogelijke vormen van intertekstualiteit aan bod komen. Dat is goed te zien in de eerder aangehaalde episode, wanneer Palinuro, in een poging het weer goed te maken met Estefanía, rozen aan haar geeft:

> En daarna gaf ik mijn nichtje alle rozen van de wereld cadeau: de mystieke rozen van Rubén Darío, de geheimste en meest ongerepte roos van Yeats

en Omar Chajjams roos van gisteren, en ik kuste haar midden op haar voorhoofd en zei tegen haar, net als Alberti, dat een roos meer roos is wanneer ze door rupsen wordt bewoond, en ik nam haar mee naar de bioscoop om *Days of Wine and Roses* te zien, en ik nam haar mee naar de filosofie om haar de roos van Locke te laten zien, en de roos van Condillac, en de *rationes seminales* van Augustinus, die door Bonaventura vergeleken werden met het rozeknopje dat nog geen roos is, maar het zal worden, en toen kaapte ik een taxi en dwong hem ons naar huis te brengen, en onderweg zei ik tegen Estefanía dat de Zahir de schaduw van de roos is, en ik las uit mijn hoofd Een Ode met een Klaagzang voor, om haar aan alle kanten met rozen te omringen, en op de radio hoorden we een fragment uit *Der Rosenkavalier*, en ik beloofde haar mee te nemen naar Mefisto om Faust onder een regen van rozen te zien sterven, en van al deze rozen, deze en de exemplaren die de godin van de Wellust en de Dood op de Verzoeking van de Heilige Antonius bekronen, deze en de rozen van de zingende bomen in het visioen van Perpetua, had ik bijna een roos gestolen, had ik bijna twee rozen gestolen, had ik bijna voor Estefanía de ondergedoken liproos, waarover onder anderen Javier Villaurrutia sprak, gestolen, evenals het hemelse rozenkruis uit het Paradijs van Dante, de rozen van het leven van Ronsard en de zuivere, felrode, vlamgelijke roos van Francisco de Rioja. [...] Ik moest haar meenemen naar de geschie-

> denis om haar de drie blauwe rozen van de Vrijmetselarij laten zien, en de rode roos van Sint-Joris, en de onderscheiding van de keizerlijke Roos van Brazilië, en de rozenoorlog, en het bed van rozen waarop keizer Cuauhthémoc nooit heeft gelegen, en de geheimen *sub rosa* van de raadskamers, en het leven van Rosamunde, de legendarische minnares van Hendrik II van Engeland.

Gewend als we inmiddels zijn aan postmoderne verzinsels, gaan we er vanuit dat veel van de hier opgevoerde namen, titels en citaten wel vals zullen zijn. In de rest van de roman is er zo'n *overkill* geweest aan fantastische gebeurtenissen en verdraaiingen van woorden en dingen, dat zulks voor de hand zou liggen. Maar in dit geval vergissen we ons dan: 'filologisch onderzoek' wijst uit dat alle namen en verwijzingen in het hier geciteerde fragment 'echt' zijn. Bovendien zijn we een flink aantal daarvan in het bovenstaande reeds tegengekomen. Wie daaraan twijfelt leze het artikel er nog maar eens op na. En dat vind ik het mooie van de roman van Del Paso: je gaat zelfs van twijfel genieten.

Hub. Hermans (1949) is alshoogleraar Spaansverbonden aan de vakgroep Romaanse Talen en Culturen van de Rijksuniversiteit Groningen. Zijn publicaties liggen op het terrein van de Spaanse literatuur in de jaren twintig en dertig, de hedendaagse Spaans-Amerikaanse literatuur (in het bijzonder die van de Chicano's) en de relaties tussen de Spaanse en de Nederlandse literatuur.[9.]

Eindnoten:

1. (In deze notenlijst is tevens de belangrijkste gebruikte, en niet altijd netjes geciteerde secundaire literatuur opgenomen)
   Citaat van een versregel uit het gedicht 'De lelijke engelen' uit de bundel *Sobre los ángeles* (1928) van de Spaanse dichter Rafael Alberti.
2. Maarten Steenmeijer, 'Terug naar het heden. Over Octavio Paz' postmoderniteit'. In: Maarten Steenmeijer, *Mythenbouwers van de Nieuwe Wereld*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1996, p. 150.
3. Zie hiervoor het artikel van Jorge Edwards, 'Octavio Paz y la crítica: dos o tres conjeturas'. In *Siglo XX/20th Century*, vol. 10, issues 1-2, 1992, p. 8.
4. Zie bijvoorbeeld Gonzalo Navajas, *Estética de la nueva novela y cines españoles*, Barcelona, EUB, 1996.
5. Zie hiervoor het interessante artikel van Hugo J. Verani, 'Octavio Paz y el equívoco de la postmodernidad', *Siglo XX/20th Century*, vol. 10, issues 1-2, 1992, p. 33-47.
6. Zie voor uitgebreidere informatie over dit onderwerp: Maarten Steenmeijer, *Mythenbouwers van de Nieuwe Wereld*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1996, p. 33-46.
7. Voor een meer uitgebreid overzicht van de hier genoemde auteurs en de behandelde thematiek verwijs ik naar Maarten Steenmeijer, *Moderne Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur. Van 1870 tot heden*. Groningen, Martinus Nijhoff, 1996, p. 95-131 en 232-267. Voor wat betreft de thriller- en detective-romans zie José F. Colmeiro, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 1994.

8. Een uitgebreide, heldere inleiding in deze problematiek wordt verschaft door Anthony Mertens en Klaus Beekman (red.), *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Dordrecht, Foris Publications, 1990.
9. In veel studies over intertekstualiteit (zie bijvoorbeeld de bibliografie bij de in de vorige noot genoemde studie) is hierover het een en ander te vinden. Een handig overzicht, met aardige voorbeelden, wordt ook verschaft in Alfonso Sánchez-Rey, *El lenguaje literario de la 'nueva novela' hispánica*. Madrid, Colecciones MAPFRE, 1991, p. 307-317

Els Jongeneel
De wereld in de greep van de pen
Postmodernisme in de Franse literatuur

Aan het begin van de jaren vijftig presenteert zich in Frankrijk, in de luwte van het existentialisme dat in literair opzicht over zijn hoogtepunt heen is, een groep auteurs wier romans een radicale breuk laten zien met de vooroorlogse romantraditie. Deze *nouveaux romanciers*, zoals ze al spoedig worden genoemd in de pers, behoren, op één uitzondering na (Nathalie Sarraute), tot de generatie van auteurs die na de Tweede Wereldoorlog debuteren: Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon (en sympathiserend met de *nouveau roman*, Samuel Beckett en Marguerite Duras). Hun teksten verwoorden de door de oorlog veroorzaakte crisis in de relatie tussen mens en wereld, die we ook in andere postbellum-literatuur kunnen waarnemen. De kenbaarheid van de wereld wordt ter discussie gesteld; het subject verliest zijn greep op zichzelf, op zijn omgeving en op de geschiedenis.

De nouveau roman

De vervreemding van het individu is dan ook het hoofdthema van zowel de *nouveau roman* als van het 'absurdistisch toneel' van Eugène Ionesco en Samuel Beckett dat zich eveneens in de jaren vijftig ontwikkelt. Maar het is vooral in de *nouveau roman* dat de literaire vorm wordt ingezet om de breuk met een vijandig geworden wereld te herstellen. Deze nadruk op de problematiek van taal en van talige representatie maakt de *nouveau roman* verwant aan het vroege postmodernisme.

De vertellers proberen gewoonlijk het labyrint waarin zij zich bevinden in kaart te brengen door het te beschrijven. Egodocumenten zoals het dagboek, de brief en het reisverslag, nemen dan ook in de *nouveau roman* een belangrijke plaats in. Vaak maakt de handeling van het schrijvend vertellen nadrukkelijk deel uit van de intrige. De tekst die de lezer onder ogen heeft wordt hem dan als *work in progress* getoond. Zo krijgen de hoofdpersonen in de romans van Butor, bijna allen schrijvende vertellers, dankzij hun teksten inzicht in hun aanvankelijk vastgelopen situatie. Ook in de romans van Claude Simon komen veel schrijvende vertellers voor, die op papier de chaos van de Geschiedenis proberen te beteugelen. Wanneer de verteller minder nadrukkelijk als ordenende instantie naar voren treedt, zoals in het vroege werk van Pinget en Robbe-Grillet, vestigen desalniettemin de uiteenlopende experimenten met de literaire representatie nadrukkelijk de aandacht op het verlangen naar betekenisgeving: eenzelfde gebeurtenis wordt bijvoorbeeld als verhaalhandeling en als uitgebeelde handeling (op een schilderij, op een foto, op een affiche) beschreven, er is wisseling van vertelperspectief, handelingen worden meerdere malen beschreven of als varianten gepresenteerd, verschillende tijdslagen worden tot een heterogeen schouwspel gemonteerd dat soms 'ontaardt' in collage, waardoor de lineariteit van de tekst doorbroken wordt. Al deze vormexperimenten betekenen een breuk met de traditionele romanintrige. Daarmee treedt de literaire vorm nadrukkelijk als betekenisgevende instantie op de voorgrond. Het metafictionele avontuur van het verhaal overschaduwt het verhaal van het avontuur.

De tekst als brug

Doordat zij als een van de eersten de literaire vorm als bron van betekenisgeving nadrukkelijk op de voorgrond plaatsen, kunnen de Franse *nouveaux romanciers* zoals gezegd als vroege postmodernisten worden aangemerkt, ook al krijgt de term ‘postmodernisme’ pas een twintigtal jaar later bekendheid in Frankrijk. Men spreekt hier trouwens bij voorkeur van ‘poststructuralisme’, om de aansluiting bij het structuralisme van Roland Barthes en de zijnen dat zich eveneens in de jaren vijftig ontwikkelt, te benadrukken. In tegenstelling tot de latere postmodernisten van de jaren zeventig en tachtig vertoont de *nouveau*

roman een gematigd optimisme. In het latere postmodernisme wordt de kenbaarheid van de wereld door de taal afgewezen of in ieder geval ter discussie gesteld, is het subject opgesloten binnen de talige 'encyclopedie', en bestaat het verhaal vaak in een spel met betekenaars zonder vaste betekenis. Dit maakt postmoderne literatuur sterk metafictioneel en antimetafysisch. Het fiasco van het betekenis geven in taal wordt in de teksten zelf voortdurend onder de aandacht van de lezer gebracht. De wereld die wordt beschreven is alledaags (dit sluit natuurlijk het conflict en de tragedie niet uit), de personages zijn onduidelijke antihelden, mensen van de middelmaat; soms krijgen we alleen hun initialen te weten of blijven ze zelfs naamloos.

In de *nouveau roman* daarentegen is de brug tussen mens en wereld nog niet opgehaald, maar fungeert de literairevorm als bemiddelaar tussenbeide. Dit gematigd optimisme hangt samen met de Franse literaire traditie die vanaf het begin van de twintigste eeuw sterk metafictioneel is georiënteerd. Van groot belang vooral voor de ontwikkeling van het Franse postmodernisme is het oeuvre van Gide en Proust waarin het hoe en waarom van de roman en de relatie tussen kunst en leven centraal staat.

Zo stelt Gide vooral in zijn roman *Les faux-monnayeurs* (1925; *De valsemunters*) inhoud en vorm van de traditionele roman, die nog gebaseerd is op het romantische erfgoed waarin verbeelding en maatschappelijke werkelijkheid vaak ver uit elkaar liggen, aan de kaak. Gide wil de literaire tekst terugbrengen naar de werkelijkheid van de lezer. Literatuur is 'valsemunterij' die de lezers verlakt als zij hen niet confronteert met datgene wat kunst met de werkelijkheid doet. Daarom dient de lezer, aldus Gide, bewust te worden gemaakt van het literaire proces van betekenisgeving. Evenzo tracht Proust literatuur en leven in elkaar te schuiven. In zijn monumentale *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) benadrukt hij de vitale functie van kunst in een mensenleven aan de hand van zijn ideeeën over het 'onwillekeurige geheugen'. De kunstenaar heeft de mogelijkheid, zintuiglijke indrukken uit het verleden die dankzij een netwerk van ragfijne draden met het heden zijn verbonden en zich plotseling ongeschonden en fris kunnen manifesteren in het geheugen, in taal vast te leggen. Hierdoor schort hij de tijdelijkheid waaraan de mens is onderworpen, op. Ook het surrealisme van de jaren twintig en dertig propageert de vitale rol van de kunst in de (alledaagse en niet-alledaagse) werkelijkheid. De kunst heeft voor de surrealisten een scharnierfunctie; zij verbindt *réel* en *surréel*, werkelijkheid en 'bovenwerkelijkheid' (de wereld van de droom en de verbeelding).

Nouveau nouveau roman, tel quel, minimalisme en oulipo

In het Franse postmodernisme zijn drie 'bewegingen' te onderscheiden, die elkaar gedeeltelijk overlappen: de *nouveau roman*, de *nouveau nouveau roman* en Oulipo.

De nouveau nouveau roman kan als een voortzetting van de *nouveau roman* worden beschouwd, die zich in de jaren zestig ontwikkelt. In het oeuvre van de meeste nouveaux romanciers (Butor, Simon, Pinget, Robbe-Grillet) voltrekt de overgang zich geleidelijk. *De nouveau nouveau roman* heeft een complexere vorm dan de *nouveau roman* en benadrukt in eerste instantie het avontuur van het verhaal. De verhaalkern wordt niet losgelaten, maar brokkelt wel af tot fragmenten, of verwatert

door het groot aantal herhalingen en varianten. Montage en collage treffen we in de *nouveau nouveau roman* geregeld aan.

Een groep nouveaux nouveaux romanciers die verbonden is met het tijdschrift Tel Quel (waaronder Jean Ricardou en Philippe Sollers), opgericht in 1960, heeft daarentegen het verhaal wel afgezworen. Deze auteurs benadrukken het ‘tekstueel schrijven’ (*l'écriture textuelle*). Het verhaal van de tekst in wording staat in hun werk op de voorgrond. De maker van de tekst wordt zoveel mogelijk naar de achtergrond gedrongen en betekenis komt tot stand dankzij de opeenvolging van tekststructuren. Deze betekenisassociaties doen aan het betekenisproces in de poëzie denken. De letterlijke betekenis van een begrip of omschrijving genereert bijvoorbeeld een figuurlijke waarop wordt voortgeborduurd; de klanken van een woord worden geassocieerd met een ander woord dat een nieuwe betekenisveld oproept.

De jonge generatie van *nouveaux nouveaux romanciers* die in de jaren tachtig en negentig werkzaam is, wordt ook wel met ‘minimalisten’ aangeduid. Deze romanschrijvers (François Bon, Jean Echenoz, Christian Gailly, Marie Redonnet, Jean Rouaud, Jean-Philippe Toussaint) leggen zich toe op het parodiëren van traditionele verhaalpatronen (bijvoorbeeld van het de-

tectiveverhaal), op het spel met personages en gebeurtenissen waaronder de leegte zichtbaar wordt. Die leegte maakt hun teksten 'minimaal': het spel wordt niet onderbouwd door een duidelijke visie op de werkelijkheid, karakters zijn niet of nauwelijks ingekleurd, situaties worden schetsmatig aangegeven, beschrijvingen van voorwerpen hebben geen vastomlijnde functie in het verhaal. In het minimalisme valt een *come-back* van het subject waar te nemen, dat in de *nouveau nouveau roman* leek te zijn ondergesneeuwd. Dit blijkt vooral uit de hernieuwde belangstelling voor de autobiografie (ook veel oudere nouveaux romanciers voelen zich overigens tot dit genre aangetrokken - in de jaren tachtig verschijnen autobiografische teksten van Robbe-Grillet, Duras, Sarraute en Ollier).

De literaire produktie van Oulipo (*ouvroir de littérature potentielle*, werkplaats voor mogelijke literatuur), een kring van auteurs die in 1960 door Raymond Queneau en François Lionnais in het leven werd geroepen, heeft veel aanknopingspunten met de *nouveau roman*. Het belang dat de *oulipiens* hechten aan tekststructuren die in de tekst zelf als ordenend principe onder de aandacht worden gebracht, de hoge opvatting van het schrijverschap, het manipuleren van de taal teneinde de werkelijkheid te kunnen overmeesteren, het zijn kenmerken die we in de *nouveau roman* terugvinden. Ik beperk mij in mijn bijdrage tot de *nouveau roman* en de *nouveau nouveau roman*, waarvan ik in het navolgende enkele fragmenten nader zal toelichten.

Verschillen

De nouveau roman is verre van homogeen. De verschillende auteurs die tot deze nieuwe vorm van schrijven worden gerekend, leggen ieder afzonderlijk hun eigen accenten en gebruiken de literaire vorm op de hun specifieke wijze. Zo staat in de romans van Simon de visualisering centraal: de vertellers van Simon proberen de chaos van de Geschiedenis te fixeren tot beelden, al dan niet ontleend aan bestaande beeldende kunst. In de teksten van Pinget overheerst daarentegen het auditieve element; de lezer wordt hier geconfronteerd met een veelheid van stemmen en timbres waarvan de afkomst vaak in het onzekere blijft. Het werk van Nathalie Sarraute kenmerkt zich door de exclusieve aandacht voor de *sous-conversation* of *tropismen*, de non-verbale roerselen in het onderbewuste van het individu die sluimerende conflicten doen vermoeden onder de oppervlakte van het sociale vernis dat de personages ten toon spreiden. Ook Duras legt de nadruk op de *sous-conversation*, maar zij probeert die in eerste instantie van buitenaf te beschrijven. Robbe-Grillet en Butor vertegenwoordigen twee tegengestelde polen van de *nouveau roman*. De eerste romans van Robbe-Grillet, *Les gommes* (1953), *Le voyeur* (1955) en *La jalousie* (1957), kenmerken zich door een filmische benadering; de beschrijvingen doen denken aan een draaiboek dat korte shots registreert vanuit een anoniem camera-oog. De werkelijkheid, aldus Robbe-Grillet, is alleen van buitenaf te benaderen, maar laat zich niet meer 'van binnenuit' interpreteren. Betekenis komt tot stand dankzij het talig 'avontuur van het verhaal', dat in de opeenvolging van de tekststructuren opdoemt en zich ontrolt. Butor daarentegen beschouwt de literaire tekst wel als sleutel die de wereld kan openen, dankzij een bewustwordingsproces dat de vervreemding en ontheemding van het individu aan de kaak stelt.

Hervonden tijd

In navolging van Proust laat Butor dit bij voorkeur zien aan de hand van het thema van de reconstructie van het verleden. De hoofdpersonen in zijn laatste drie romans, *L'Emploi du Temps, La Modification* en *Degrés*, ondernemen allen een zoektocht op papier naar de verloren tijd. Zo besluit de Fransman Jacques Revel, de hoofdpersoon/verteller in *L'Emploi du Temps* (1956), na zeven maanden verblijf in de Engelse stad Bleston (model voor deze *blessed town* zijn Liverpool en vooral Manchester, waar Butor van 1951-53 een universitair assistentschap voor Franse literatuur bekleedde) een dagboek te gaan schrijven. Revel werkt als stagiaire bij een exportbedrijf. In zijn dagboek probeert hij de frustraties die de vijandige omgeving bij hem heeft gewekt onder woorden te brengen. Al spoedig ervaart hij de registratie in chronologische volgorde van de gebeurtenissen die hij heeft meegemaakt als onbevredigend. Gebeurtenissen uit een recent verleden blijken samen te hangen met andere uit een vergeten verleden dat hierdoor onder de pen van de schrijver opdoemt; het verleden werpt anderzijds een geheel nieuw licht op het heden van de verteltijd. Langzamerhand ontwikkelt Revel een

complexe tijdsstructuur waarin de verschillende tijdslagen met elkaar in verband worden gebracht zoals de thema's in een polyfonisch muziekstuk. Een week voor het aflopen van zijn eenjarig contract vat hij zijn schrijversactiviteiten als volgt samen:

> Zo verandert iedere dag het aanzien van het verleden, doordat nieuwe dagen die hiermee samen-stemmen worden opgeroepen, en deze belichting van bepaalde tijdsregio's gaat over het algemeen gepaard met de verduistering van andere die voorheen verlicht waren maar die vreemd worden en verstommen totdat na enige tijd nieuwe echo's hen komen wakker maken.
> Zo wordt de oorspronkelijke opeenvolging van dagen uit het verleden ons nooit teruggegeven dan door een veelheid van andere dagen heen, waarbij iedere gebeurtenis andere voorafgaande gebeurtenissen laat meeklinken die er de oorsprong van waren, de verklaring of eraan verwant, waarbij ieder monument, ieder voorwerp, ieder beeld ons verwijst naar andere periodes die tot leven moeten worden gebracht om er het verloren geheim terug te vinden van hun goede of kwade invloed, andere periodes vaak uit een ver verleden en vergeten, waarvan we de dikte en de afstand niet meer in weken of maanden maar in eeuwen dienen te meten, zich aftekenend op de verwarde en donkere achtergrond van heel onze geschiedenis, ver de grenzen van ons jaar overschrijdend, Bleston, andere periodes en andere steden ver buiten je grenzen zoals die steden die zich in mijn gezichtsveld boven elkaar plaatsten zaterdag, terwijl ik de wandtapijten in het museum bekeek, die grootse illustraties van wol, van zijde, van zilver- en gouddraad, die mij zo vaak tot aanknopingspunten hebben gediend bij het ontcijferen van jou, Bleston, wandtapijten waarvan de bomen mij sommige van jouw bomen hebben leren zien, en de seizoenen jouw seizoenen, die zo zwaar gedrukt hebben op mijn lotsbeschikking, die steken die in Frankrijk zijn geborduurd in de 18e eeuw, waardoor mij en ons, Bleston, een antieke legende werd verteld afkomstig uit de latijnse cultuur, door de keizerlijke Griek Plutarchus (‘hier eindigt de stad van Theseus, hier begint de stad van Hadrianus’), een legende daterend uit de tijd van de macht van Athene, waarin een lange voorgeschiedenis meeklonk, de naam van Minos vereeuwigend, een zeer fundamentele en zeer verborgen ordening van de werkelijkheid in herinnering brengend.
> Ieder monument, ieder beeld verwees terug naar andere periodes en andere steden zoals de steden op het Kerkraam van Caïn, het belangrijkste teken dat heel mijn leven in ons jaar, Bleston, heeft vorm gegeven, [...] die stukjes glas gesneden en samengevoegd in het 16e-eeuwse Frankrijk, waarvan de belangrijkste historische harmonische tonen zich voegen in die van de wandtapijten in het museum als de vingers van een hand verstrengeld met de vingers van een andere hand [...].[1.]

Het beeld van de ineengevlochten tijdslagen dat Revel hier uitwerkt doet, zoals gezegd, aan Proust denken. Het verschil is wel, dat in de romans van Butor (en in de *nouveau roman* in het algemeen) de nadruk ligt op de produktie van betekenis tijdens

het schrijfproces zelf, terwijl Proust de tekst beschouwt als een ordenend medium ten dienste van zintuiglijke indrukken die zich als volgroeide betekenis aan de kunstenaar opdringen.

In bovenstaand fragment en ook elders in zijn dagboek geeft Revel duidelijk aan dat de taal een machtig medium is, dat de chaos, de betekenisloosheid, de verwoestende werking van de tijd doorzichtig maakt en daarmee de mogelijkheid schept deze te overmeesteren. Al schrijvende stelt de schrijver de diagnose van de lethargie die hem in de vreemde stad gevangen hield en zoekt hij de therapie om hieraan te ontkomen - een therapie die hem door het schrijven van zijn dagboek wordt aangereikt. De tekst betekent een bewustwording van zijn relatie tot zijn omgeving. Revel ziet zijn eigen onbeduidende bestaan in het perspectief van eeuwen geschiedenis, van een oeroude ordening van de werkelijkheid die zelfs in het besloten en weinig spectaculaire Bleston aan de oppervlakte komt. De meanderende zinnen (waar de literaire kritiek Butor overigens op aansprak; Butors antwoord was dat hij niet anders kon schrijven en dat de lengte van de zinnen, zoals bij Proust, betekenisgevend is voor de roman) verraden de worsteling van de schrijver met de complexe materie. Revel duidt de onderling communicerende tijdperken aan met de metafoor van de harmonische tonen die samenklinken met andere gebeurtenissen. Muziek is trouwens in de gehele roman een positieve metafoor die verwijst naar

de tekst in wording (de tijdsstructuur die Revel hanteert is bovendien geïnspireerd op de opbouw van de muziekcanon), evenals de metafoor van de stedenbouwers die Revel vaak op de constructie van zijn tekst toepast. Bleston eert twee stedenbouwers, namelijk Kaïn die op het kerkraam van de Oude Kerk staat afgebeeld, en Theseus wiens heldendaden op een serie wandtapijten zijn beschreven, die worden bewaard in het gemeentemuseum van Bleston. Beide kunstwerken komen in het dagboek van Revel uitgebreid aan de orde. Zoals Revel aangeeft, zijn het aanknopingspunten in het labyrint van Bleston die hem hebben geholpen de stad te ontcijferen. Kunst dient tot leidraad voor het toekennen van betekenis. Kaïn en Theseus vertegenwoordigen respectievelijk de joods-christelijke en de Grieks-Latijnse traditie die in Bleston hun invloed doen gelden en ten grondslag liggen aan sluimerende conflicten en aan het geweld dat in deze *belli civitas*, de 'stad van de oorlog', onophoudelijk de kop opsteekt.

Revel plaatst hiermee de ontcijfering van de stad die zich iedere avond van de werkweek aan zijn schrijftafel regel voor regel voltrekt, in een weids perspectief: Bleston komt model te staan voor de westerse samenleving in het algemeen; een samenleving die verscheurd wordt tussen Athene/Rome enerzijds en Jeruzalem anderzijds.[2.] Maar het ordenen van de werkelijkheid brengt het conflict met zich mee, aangezien de chaos aan de kaak moet worden gesteld en ontmanteld alvorens een nieuwe orde kan worden opgebouwd. Daardoor wordt de schrijver door de stad en door haar bewoners gemarginaliseerd. Evenals de stedenbouwer Kaïn, de eerste broerdermoordenaar, is Revel een verdoemde. En evenals Theseus, de onbedachtzame vadermoordenaar, die uiteindelijk het brandende Athene moet ontvluchten (en dan Oedipous ontmoet, een andere vadermoordenaar, die gedood heeft uit onwetendheid), verlaat hij Bleston, de stad die geteisterd wordt door branden, de stad die hij zelf ook 'in brand gestoken heeft' door zijn scherpe pen, als een alchemist die de onedele metalen in zijn laboratorium tot ontbranding brengt en verpulvert op zoek naar het goud. In het laatse deel van zijn dagboek, waaraan bovenstaand fragment is ontleend, schetst Revel dit proces van marginalisering in een soort personificatie-allegorie waarin de stad Bleston sprekend als felle tegenstander wordt opgevoerd, die probeert de schrijver het zwijgen op te leggen, maar die hem tegelijkertijd aanmoedigt met zijn werk door te gaan. Revel vergelijkt zich daarom ook met de zelfbewuste keizer, architect en boekenliefhebber Hadrianus, de stichter van de Atheense bibliotheek, de ontwerper van het nieuwe Athene, dat hij liet verrijzen naast het Athene van Theseus.

De triomf van de palimpsest

De nouveau nouveau roman verabsoluteert, zoals gezegd, de vormprincipes die ten grondslag liggen aan de *nouveau roman*. De vertellende instantie wordt verder op de achtergrond gedrongen, de tekst komt als structuur in wording op de voorgrond te staan. Daarbij klinkt een groeiend pessimisme door aangaande de betekenisgevende rol van de taal. De werkelijkheid laat zich nauwelijks nog beschrijven, aangezien de authenticiteit van de taal een onbereikbaar ideaal is geworden. De taal is afgesleten en sluit de gebruiker op in zijn cliché's - zodoende verwijdert de taal zich van de

werkelijkheid, in plaats van deze betekenisvol te maken en te ordenen. Het is vooral het werk van Pinget dat deze crisis verwoordt. In Pingets oeuvre staat het thema van de onmogelijke authenticiteit - van de tekst, van de door de tekst opgeroepen werkelijkheid, van de auteur - centraal. De tekst verwordt tot een fragmentarisch apocrief, tot een anoniem palimpsest dat het canonieke model heeft weggeschreven. De roman *L'Apocryphe* (1980) bijvoorbeeld is zo'n palimpsest. De tekst is opgedeeld in honderdachtenzestig genummerde, korte fragmenten, waarvan de inhoud doet denken aan de losse krabbels uit een kladschrift van amateur-schrijvers. Een scala aan vertellers, lezers, verzamelaars, ronselaars, bibliothecarissen, kopiïsten die we vaak alleen via hun ‘stem’ kunnen herkennen, passeert hier de revue. Al deze stemmen worden echter geredigeerd door een overkoepelende vertelinstantie, die dankzij terugkerende symbolen, citaten, intertekstuele verwijzingen, herkenbaarwordt. Alle vertellers zijnbezig met het ordenen, ontcijferen, beschrijven, kopiëren en voorlezen van een onvoltooid manuscript dat door een eenzame dwaas, die een mysterieuze dood is gestorven, is nagelaten. Maar de authenticiteit van het manuscript is onzeker. Misschien betreft het de zoveelste vervalsing van de zoveelste zonderling of verzamelaar die zich aan het schrijverschap heeft gewaagd. De roman opent meteen met een curieuze be-

schrijving die de onvoorbereide lezer perplex doet staan:

I.
Heel eenvoudig het plaatje in het midden. Een man die op een steenhoop zit. Misschien een herder, met een mantel en een stok naast hem. Hij lijkt jeugdig, de lijnen van zijn lichaam zijn soepel, de ellebogen steunend op de knieën, hethoofd naar voren gebogen, de kin tussen zijn handen. Zijn haar is zwart, heel kort, hij doet denken aan het mediterrane type, een hypothese die trouwens gebaseerd is op de hoedanigheid van het licht dat zijn silhouet doet uitkomen, en op de zichtbare flarden landschap, een boom met grijs lover die een olijfboom zou kunnen zijn en een lapje roodachtige grond. Het geheel vormt een perfecte cirkel, dermate evenwichtig zijn de onderdelen van het beeld. De ronding van de rug van de man rechts, de ronde tak van de boom bovenaan, het stuk land links dat naar beneden toe versmalt tot aan de steenhoop waar de jas een ronding vormt.
Het personage is in dagdromen verzonken.
Men denkt eraan de ruimtes tussen de elementen te meten, de afmetingen van de vlakken te vergelijken, de hoofdlijnen van de compositie op elkaar te betrekken, in het bijzonder de schuine lijnen die moeiteloos terug te voeren zouden zijn tot verschillende radiussen omdat het immers gaat om een cirkel waarvan het middelpunt gevormd wordt door het hoofd van de dromer.
Maar er moet worden afgezien van dit plan want de man heeft zich zonet bewogen, hij richt zich op, hij strekt zijn benen, hij tilt een arm op, de proporties van deze ideale afbeelding worden ogenblikkelijk teniet gedaan.

Men denkt er vervolgens aan om een andere afbeelding te maken met dezelfde onderdelen maar de onbeweeglijkheid van de herder valt niet meer te realiseren en anderzijds lijkt het landschap veranderd. Is het dezelfde olijfboom, dezelfde rode aarde, dezelfde steenhoop. Men neemt zich voor hierover na te denken en neemt zonder er bij stil te staan de houding aan van het personage dat men geobserveerd heeft, ellebogen op de knieën, kin in de handen.
[...]
IV
In dagdromen verzonken.
Verrekijker gericht op de herder.
Het personage wordt door een niet genoemd iemand geobserveerd, hetgeen verwarring schept maar de begintekst lijkt hiermee niet in tegenspraak.
Veel omwegen bedenken om dit laatste beeld te fixeren - de grote afstand vergemakkelijkt de zaak niet. Een ideale afbeelding moet sowieso ontoegankelijk zijn maar men weet het nog niet. Men is door de schijn bedrogen.
Moeilijkheid van de relaties.
Zoeken, de tijd die zal zijn toebedeeld.
Er staat hulst op de schoorsteen en er hangt maretak aan een balk.

> Alles zou beginnen in december, rond de kerst, zachtere temperatuur, modderige wegen, ochtendnevels, het ingeslapen landschap voor de tweede aanval van de kou.[3.]

Ondanks het geruststellende ‘heel eenvoudig’ waarmee de tekst begint, lijken deze fragmenten op een geheimschrift waarvan de sleutel vooralsnog niet wordt aangereikt. Het eerste fragment beschrijft een afbeelding van een man, die mogelijk een herder is, in een mediterraan landschap. De verteller die schuil gaat achter het onpersoonlijke ‘men’ van de toeschouwer, probeert allereerst het beeld met behulp van loep en meetlat in kaart te krijgen. Hij beschrijft de opbouw van het beeld deductief. De afmetingen zijn harmonieus en evenwichtig, het hoofd van het personage beslaat het midden van een cirkel, de omgeving is herkenbaar. Maar de metingen van de onbekende toeschouwer worden abrupt afgebroken: het personage beweegt en vernietigt daarmee de afbeelding. Dezelfde afbeelding met dezelfde onderdelen kan niet meer worden gemaakt; er is een verschil ontstaan tussen het oorspronkelijke model en het nagemaakte beeld. Dit verschil geeft de beschouwer stof tot nadenken; in gedachten verzonken lijkt hij op de herder van zoëven.

Dit inleidende fragment geeft in een notedop de hoofdproblematiek van de roman aan die in de volgende fragmenten broksgewijs zal worden uitgewerkt. De gehele apocrief wordt bladzijde na bladzijde gepresenteerd als een aaneenschakeling van hypothesen die niet deductief kunnen worden getoetst. Iedere vooronderstelling wordt na korte tijd ontman-

teld om plaats te maken voor de volgende. In postmodern jargon noemen we dit het 'deconstructiveren' van de betekenis. Zoals een detective die een dossier afwerkt met verschillende onderzoeken, gebaseerd op vooronderstellingen, speuren de vertellers naar hetverloren manuscript en deverdwenen auteur. Het detectivethema neemt trouwens in de roman een belangrijke plaats in (zoals in veel *nouveaux romans*). Het verwijst naar het proces van betekenisgeven dat de motor vormt van de tekst. De verschillende onderzoekers dragen om de beurt hun bewijsstukken aan die niets anders doen dan elkaar tegenspreken. De tekst verwordt zodoende tot een aaneenschakeling van inauthentieke varianten. De fragmenten dienen zich aan als apocriefe vervalsingen; de tekst benadrukt zijn eigen fictionaliteit.

Kaleidoscopisch principe

In bovenstaand fragment komt de metafictionaliteit naar voren doordat twee vormen van representatie, de beeldende en de verhalende, door elkaar gaan lopen. De herder op de afbeelding stapt het verhaal binnen, de verteller (waarvan we bovendien nog niet weten of hij wel deel uitmaakt van het verhaal) gaat lijken op de tevoren afgebeelde herder. Deze op het eerste gezicht fantastisch aandoende vermenging van beeld en beschrijving duidt op wat ik het 'kaleidoscopisch principe' zou willen noemen waardoor de onderdelen in de tekst betekenis krijgen. Zoals in iedere tekstmontage, ontstaat hier betekenis allereerst niet door oorzaak en gevolg, door onderschikking, maar door nevenschikking van heterogene verhaalfragmenten. Vervolgens worden de verschillende onderdelen uit hun oorspronkelijke context gehaald en uitgewisseld. Deze vorm van equivalentie komen we in poëzie veel tegen, maar is in proza veel minder gebruikelijk aangezien deze de logica van het verhaal ondermijnt. *L'Apocryphe* is opgebouwd uit meerdere kleine 'verhaalstrengen' (het verhaal van de herder, de 'familieroman' van de mysterieuze schrijver van het oorspronkelijke manuscript, het verhaal van het onderzoek naar de dood van de schrijver, de beschrijving van het dorp) waarvan de onderdelen in de zich opstapelende vervalsingen, in weerwil van welke verhalende hiërarchie dan ook, door elkaar worden gebruikt zodat telkens weer anderskleurige mozaïeken ontstaan. Zo fungeert de herder uit de gravure als personage in het verhaal - de auteur en zijn bediende knopen gesprekken met hem aan -, is hij vervolgens weer afgebeeld personage, ditmaal op een oude vaas die de auteur aanschaft bij een antiquair in het dorp, wordt hij geciteerd als een van de personages uit de *Bucolica* van Vergilius en in de context van de bijbelse parabel over 'de goede herder'. Tenslotte krijgt hij tegen het einde van de tekst weer de rol van een personage in het verhaal, dat meer en meer op de auteur gaat lijken - een in isolement levende zonderling die in een grot leeft waar hulpbehoevenden hem om raad komen vragen (die hulpbehoevenden zijn doven en babbelaars - de doofheid betekent in het oeuvre van Pinget tekststeriliteit, de onmogelijkheid om 'stemmen' waar te nemen, babbelen holt de taal uit en belemmert eveneens het 'gehoor').

Het vierde fragment borduurt voort op het beeld van de in gedachten verzonken anonieme toeschouwer die aan het eind van I werd beschreven. De toeschouwer wordt hier voorzien van een verrekijker; in de loop van het verhaal wordt duidelijk

dat hiermee het ontcijferen van de wereld, het geven van betekenis wordt bedoeld. De ‘meester’, zoals de zonderlinge schrijver van het oorspronkelijke, verloren gegane manuscript ook wordt genoemd, maakt geregeld wandelingen waarbij hij zich bedient van zijn verrekijker; 's avonds vervangt hij deze door een elektrische lamp. De grote afstand tussen beschouwer en herder maakt deze laatste moeilijk beschrijfbaar. Het ideaal van de authenticiteit wordt hier dus meteen al als onbereikbaar voorgesteld, maar dit belet het schrijven niet: ‘Veel omwegen bedenken om dit laatste beeld vast te leggen’, noteert de verteller-schrijver in zijn notitieboekje. Zoals de verteller het elders formuleert: ‘Vergelijkingen zonder einde, overvloed van tekens. [...] Moeilijk om het bijkomstigheden en hoofzaken van elkaar te onderscheiden in zo'n wirwar van aantekeningen. De essentie lijk thier vaak weggeschoven ten bate van het toevallige alsof een of andere verborgen tiran de schrijver ertoe aanzette de waarheid slechts via een omweg te benaderen’.

Desondanks wordt de zoektocht ingezet: ‘Zoeken, de tijd die zal zijn toebedeeld’. Het idee van lotsbeschikking dat de verteller hier lanceert, een idee dat regelmatig in de tekst terugkeert, verwijst naar het thema van de dood dat onophoudelijk opduikt in het verhaal. Het schrijven gaat over afsterven en dood en staat in het teken van de dood, het wordt met de dood

bedreigd. Het is in dit opzicht betekenisvol dat de 'meester' samen met zijn bediende die hij op zijn tochten meeneemt, bij voorkeur bij het vallen van de avond kerkhoven bezoekt. De dood is het domein van het betekenisloze, van de chaos die door de tekst moet worden opgeheven. De verteller noemt zijn tekst daarom 'opgravingen die worden uitgevoerd in een dodenstad'.

Het schrijven kan weerstand bieden tegen de dood. Dit wordt uitgedrukt door de thematiek van kerst, die in het verloop van het verhaal een belangrijke rol speelt. De bondige notitie 'Er staat hulst op de schoorsteen en er hangt maretak aan een balk', een cryptische aanduiding van de kersttijd, keert als een refrein meerdere malen in de tekst terug. Kerst is de periode van het nieuwe leven dat begint, van de redding van een verloren en ingezonken wereld, die de verteller hier in termen van klimaat en landschap beschrijft: stijging van temperatuur, modder, mist, slaap. Het herdersmotief wordt daardoor verbonden met kerst. De goede herder wordt in verband gebracht met de schrijver die door zijn tekst de dood bestrijdt. Inderdaad bevindt het hoofd van de herder zich, zoals de openingszin van de tekst vertelt, in het midden van de cirkel. Het brein van de auteur is en blijft het ideale centrum van de tekst, ondanks de teloorgang van het subject dat in de palimpsest onder de pennestreken van de vele kladschrijvers en commentatoren verdwijnt. De beschrijving van de cirkel in I verwijst tevens naar het thema van de cyclische tijd dat via het motief van het getijdenboek in *L'Apocryphe* de boventoon voert. De verwijzingen naar de cyclus van de seizoenen, naar de vegetatie en het landschap betekenen, behalve de fascinatie van Pinget voor de natuur waarvan we ook sporen vinden in zijn andere teksten, op verhaalniveau het verlangen naar de 'gouden tijd' waarvan Vergilius spreekt in zijn *Bucolica* en *Eclogae*. Het is alsof de schrijver op papier de cyclus van de seizoenen zou kunnen versnellen en ten laatste opheffen, om de 'onuitwisbare zomer' van de gouden tijd voort te brengen.

Het Franse postmodernisme, zoals dat tot uitdrukking komt in *nouveau roman* en *nouveau nouveau roman*, laat een verregaande exploitatie zien van de literaire vorm die als betekenaar meer en meer wordt geproblematiseerd. Het verhaal is niet langer een geordende eenheid, maar valt uiteen in een veelheid van verbrokkelde fragmenten met een meerduidige betekenis. De metafictionaliteit komt steeds nadrukkelijker naar voren. De lezer wordt gedwongen tot de rol van *insider* die aktief bij het betekenisproces betrokken wordt. Dit is, in weerwil van alle pessimisme, een van de meest positieve uitkomsten van het postmodernisme. Het maakt lezers ervan bewust dat leven en betekenisgeven hand in hand gaan en dat kunst aan dat proces richting en zin geeft.

Els Jongeneel (1953) is verbonden aan de vakgroep Algemene Literatuurwetenschap van de Rijksuniversiteit Groningen en aan de vakgroep Frans van de Rijksuniversiteit Leiden. Zij promoveerde op de nouveau romancier Michel Butor (Michel Butor et le pacte omanesque, *éd. Corti, Parijs, 1988). Recentelijk publiceerde zij, samen met Maarten van Buuren:* Moderne Franse literatuur. Van 1 850 tot heden, *Martinus Nijhoff, Groningen, 1996.*

Eindnoten:

1. Michel Butor, *L'Emploi du Temps*. Paris, éd. Minuit, 1956, p. 294-295 (mijn vertaling).
2. Eenzelfde opening van het romanverhaal naar de werkelijkheid van de gemiddelde lezer (althans, de Europese), vinden we in *Lo Modification*, de roman van Butor die kort na *L'Emploi du Temps* verschijnt. Butor is trouwens voortdurend bezig in zijn oeuvre de lezer te betrekken bij de problematiek van zowel de inhoud als de vorm en vormgeving van zijn teksten.
3. Robert Pinget, *L'Apocryphe*. Paris, éd. Minuit, 1980, p. 9-10, 13. Alle verwijzingen zijn naar deze editie en zijn door mij vertaald.

Jolanta Jastrzebska

Helemaal zonder verhaal gaat het niet
Drie facetten van het Hongaarse postmodernisme

Het Hongaarse postmodernisme deed eind jaren zeventig op een uitdagende en ostentatieve manier zijn intrede in de Hongaarse literatuur met de komst van een nieuwe generatie schrijvers. Deze werd ‘de generatie van de Peters’ genoemd, naar de voornaam van de meesten van hen, o.a. Esterházy, Nádas en Hajnóczy. Maar reeds eerder waren bij enkele gevestigde schrijvers tekenen te vinden van wat men achteraf als een postmoderne houding heeft aangeduid. Zo werd in enkele ogenschijnlijk traditioneel realistische romans als die van Géza Ottlik en Miklós Mészöly voor het eerst het vertellen van verhalen ter discussie gesteld. De alwetende verteller maakte plaats voor een ik-verteller die aan zijn eigen competentie, kennis en geheugen twijfelde. Het tegenovergestelde was eveneens mogelijk: een ik-verteller die optrad als iemand die ‘het veel beter wist’ en dat ook kon bewijzen door een ‘gevonden manuscript’ te corrigeren, te becommentariëren en aan te vullen; voorbeelden hiervan zijn eerst bij Géza Ottlik, later bij Péter Nádas te vinden.

Het postmodernisme in de Hongaarse literatuur ontstond zonder aanwijsbare invloeden uit het buitenland, werd door de kritiek de hemel in geprezen en leidde in sommige gevallen tot het verwerpen van het verhaal. Het is nog steeds - medio jaren negentig - een zeer levendige stroming die vele representanten kent. Aan de hand van drie auteurs zal ik drie facetten van het Hongaarse postmodernisme schetsen. Van alle drie auteurs zijn minstens twee werken in Nederlandse vertaling verschenen.

Extreem postmodernisme: Péter Esterhäzy

Péter Esterházy behoort samen met Nádas tot de meest gewaardeerde hedendaagse Hongaarse schrijvers in *Hongarije*. De Nederlandse kritiek wist met hem geen raad, waarschijnlijk omdat hij inhoudelijk ‘te Hongaars’ is. Zelfs zijn landgenoten Konrád en Nádas, die beiden in Nederland zeer succesvolwaren, konden de weg voor hem niet banen, ondanks het feit dat in hun romans veel kennis van de Hongaarse samenleving, geschiedenis en mentaliteit ligt opgeslagen. Maar afgezien van de inhoud kan ook de vorm van zijn werk een struikelblok voor de lezer zijn, omdat Esterházy nagenoeg alle procédés van het postmodernistisch arsenaal gebruikt. Hij doet dat op een manier die zeker geestig is, maar ook vernietigend voor het proza als genre. De Nederlandse lezer heeft twee geschriften van hem tot zijn beschikking: *De hulpwerkwoorden van het hart* (1985) en *Kleine Hongaarse pornografie* (1984). Geen van beide durf ik roman te noemen, hoewel de tweede als ondertitel draagt: *Inleiding tot de belletrie*. In de Hongaarse kritiek en zelfs in de literatuurgeschiedschrijving wordt Esterházy een van de belangrijkste vernieuwers van de Hongaarse epiek genoemd. Om dit te begrijpen zou men zich rekenschap moeten geven van het traditionele karakter van de Hongaarse literatuur van vóór Esterházy. De manier waarop Esterházy zich daartegen verzet, is nogal radicaal: hij verwerpt het verhaal. Het is de vraag of dit een begaanbare nieuwe weg voor de *epiek* kan zijn.

Het werk van Esterházy staat sterk onder de invloed van Wittgenstein: er wordt vaak uit de *Tractatus logico-philosophicus* geciteerd, en ondanks de soms waarneembare ironie worden de filosofische vragen serieus genomen. *Kleine Hongaarse pornografie* levert hiervan veel voorbeelden. Het zijn niet eens de letterlijke citaten die zo belangrijk zijn, maar vooral de hele preoccupatie met de puur filosofische vraag naar de verhouding tussen taal en werkelijkheid, en de erkenningvan de suprematie van de taal. Voor een schrijver die werkelijkheid wil beschrijven, zou dit bijna verlammend kunnen zijn, maar Esterházy trekt de uiterste consequentie en verklaart dat 'de wereld zou moeten beantwoorden aan de beschrijvingen die over haar gemaakt zijn.' Somsmerkthij op dat 'de woorden duidelijk over de feiten heersen' en zijn hele oeuvre

getuigt van een bijzonder gevoel voor de taal die hij bijna als een vreemde, als een *non-native speaker* kan observeren. Ook taalgrappen spelen een grote rol in zijn oeuvre. Esterházy schrijft vanuit een fabelachtige kennis van allerlei stijlen, stromingen en vormen en hij kiest daarom voor een losse verzameling van allerlei genres en sub-genres, waarbij vaak de oorspronkelijke stijl en opzet geparodieerd worden. Dit alles vormt de inhoud van het eerste en tweede hoofdstuk van *Kleine Hongaarse pornografie*, waarin anekdotes, grappen, moppen, piepkleine verhaaltjes, sprookjes en zegswijzen elkaar afwisselen. Inhoudelijk hebben deze ‘gevallen’ alles te maken met de door Konrád in *De medeplichtige* (1989) vertelde Hongaarse geschiedenis van de jaren vijftig, maar de perverse luchtigheid waarmee Esterházy de Hongaarse stalinisten van die tijd ten tonele voert, is geheel anders en wordt nog aangescherpt door de gekozen vorm: een sprookje. De hoofdpersoon is de eerste secretaris van de communistische partij in dejaren veertig en vijftig: Mátyás Rákosi. Nu weet elk Hongaars kind dat in de vijftiende eeuw een Hongaarse koning leefde die ook Mátyás heette; hij was rechtvaardig en hij mengde zich onder het volk om te zien hoe zijn wetten werden nageleefd. Elke bundel Hongaarse sprookjes bevat een aantal sprookjes over koning Mátyás, die in de mondelinge overleving bewaard zijn gebleven en later zijn opgetekend. Esterházy neemt graag de rol van quasi-apologeet op zich en schrijft een aantal sprookjes over deze Mátyás uit het nabije verleden.

De eerste twee hoofdstukken van *Kleine Hongaarse pornografie* refereren aan de stalinistische periode. Dit is inmiddels een afgesloten tijdperk, waarop uitvoerig kritiek is geleverd; daarna volgde stabilisatie en werd een socialistische democratie opgebouwd. Men kan zich dan afvragen of deze satire nu nog nodig is. Afhankelijk van de inschatting van het politieke heden zal het antwoord op de vraag hoeveel ervan nog van toepassing is, verschillend uitvallen.

Vragen

Het derde hoofdstuk van *Kleine Hongaarse pornografie* wordt ingeleid door een citaat van Wittgenstein: ‘Dan blijft er uiteraard geen enkele andere vraag over en dat is juist het antwoord’, en is met de uiterste consequentie opgebouwd uit vragen. Hiermee wil de auteur zeggen dat deze vragen nog steeds geldig zijn en dat er geen antwoord op is in het Hongarije van de jaren tachtig. Het hoofdstuk gaat over *medeplichtigheid* in een tijd waarin slechts weinigen de waarheid over Christa Wolf en Sascha Anderson kennen en niemand vermoedt dat de Berlijnse muur binnenkort zal vallen. Dit zijn de jaren waarin Konrád's romans, *De medeplichtige* en een versie van *Tuinfeest* in Hongarije slechts bij de ondergrondse uitgeverij zijn verschenen, buitenlandse successen ten spijt.

Ogenschijnlijk gaat het goed met Hongarije:

> Nee, we krijgen geen klappen, we zijn vrij van verklikkers, we vermijden een draai om de oren, slagen blijven achterwege, rammel is voorbij, we smeken niet voor ons leven, [...] we worden niet in onze maag getrapt, onze nagels zijn min of meer onbeschadigd en zo niet, dan kunnen we

> alleen onszelf daarvan de schuld geven, we worden goddank niet tegen onze mannelijkheid getrapt, onze kloten zijn mooi en regelmatig, ze functioneren goed, ze blinken van volmaaktheid, onze darmen hangen niet uit onze buiken: nee?

De geschiedenis van Midden-Europa, samengevat in getallen die je volgens de suggestie van de verteller voor de toto-lotto zou kunnen gebruiken (49, 67, 45, 48, 56, 68) lijkt nu op een tijd die 'langzaam gaat als honing'. In vergelijking met bijvoorbeeld de korte periode van de Hongaarse Revolutie (1956) of de Praagse Lente (1968) lijkt de Kádár-periode een probleemloze tijd. Maar er zijn nog steeds politieke taboes en er is politieke censuur; de Hongaarse Revolutie, eufemistisch aangeduid als 'gebeurtenissen in oktober' is een goed voorbeeld ervan: men mag die ter sprake brengen, maar niet uitvoerig analyseren. 'Wat is uw mening over de revolutie?' vraagt de verteller beleefd, terwijl de Hongaarse lezer weet dat de naam van Imre Nagy, de leider van Hongarije tijdens de Revolutie, ter dood veroordeeld en geëxecuteerd in 1958, niet in druk mag verschijnen. (Pas in 1989 wordt de plaats van zijn graf bekend gemaakt en er vindt een herbegrafenis plaats.) Esterházy, die nooit problemen kreeg met de censuur, stelt spottend een vraag met betrekking tot zijn eigen geschrift: 'Kan dit tegelijkertijd discreet en brutaal openlijke vormen aannemen?' Hoewel Esterházy herhaaldelijk de rol van schrijver in dienst van de natie afwijst, is zijn houding in deze kwestie zeer ambivalent, zoniet tegenstrijdig te noe-

men. Enerzijds zegt hij in deze tekst: ‘En nog geruststellender is het wanneer de schrijver niet in termen van volk en natie denkt, maar in die van onderwerp en gezegde.’ Maar elders in de tekst geeft hij blijk van morele verontwaardiging over zijn tijdgenoten. Voor degenen die niet in de Hongaarse geschiedenis en de Hongaarse literaire traditie zijn ingewijd, is dit allemaal heel moeilijk te volgen. Esterházy refereert onophoudelijk en op subtiele wijze aan de Hongaarse literaire canon; deze speelse, pastiche-achtige laag van zijn teksten ontgaat de buitenlandse lezer onvermijdelijk.

Hoewel het niet in mijn bedoeling ligt op deze plaats *Kleine Hongaarse pornografie* uit te leggen, wil ik graag de postmodernistische schrijfwijze van Esterházy met een voorbeeld toelichten. Het gaat om het verhaaltje ‘Veiligheidsagenten tijdens het vrijen’ dat een pastiche is op drie stijlen tegelijk: de bijbelse, de lyrische en de sprookjesachtige stijl. Deze stijlen zijn universeel genoeg om herkend te worden: de agenten liggen ‘op hun buik en keken naar de leliën des velds’, ‘en ze haalden de geur van de lente en de aarde diep in’, en als er een dorpsmeisje voorbij komt, vragen zij tol aan haar: ‘alles bij elkaar een onschuldig kusje, waarop het meisje het volgende antwoord geeft: 'Vooruit dan maar, deze tol wil ik aan de volksrepubliek nog betalen maar lager kan niet ter sprake komen.’ Het humoristische effect van dit verhaaltje schuilt daarin dat het refereert aan de in de socialistisch realistische stijl geschreven werken uit de jaren vijftig en zestig. De titel wijst al in deze richting: het zijn niet zomaar jonge mannen die in het gras liggen, maar hele bijzondere mannen: veiligheidsagenten. Volksrepubliek en agenten die voor haar veiligheid zorgen, representeren hoge waarden in het marxistisch-leninistisch taalgebruik waarmee de lezers in Midden-Europa jaren lang dood zijn gegooid. Het meisje is zich ervan bewust dat de toenaderingspogingen van de agenten niet in de persoonlijke sfeer passen, daarom wordt haar kusje ook van elke intimiteit ontdaan en als een patriottische daad voorgesteld.

Citaten

Kleine Hongaarse pornografie kenmerkt zich door een uiterst losse structuur, net als veel andere werken van Esterházy. *De hulpwerkwoorden van het hart* is meer als een verhaal geconcipieerd en laat zich lezen als het relaas van de dood van zijn moeder. Esterházy schijnt dit werk na haar dood te hebben geschreven. Toch is het verhaal niet op een directe wijze met de werkelijkheid verbonden, maar met de literatuur, met een bestaand literair model, met name met het boek *Wunschloses Unglück* van Peter Handke. Dat laat zien hoe een postmodernistische schrijver een echte levenservaring onmiddellijk in verband brengt met de reeds bestaande literaire verslagen van een vergelijkbare gebeurtenis. De dood van je ouders is een universeel-menselijke ervaring, dus je kunt er niet over schrijven alsof je de eerste zou zijn. De zo persoonlijk klinkende ontboezeming op een van de eerste bladzijden van het werk is dus niet van de auteur wiens naam op de titelpagina staat, maar van Handke:

> Het is al bijna twee weken geleden dat mijn moeder is overleden, en ik moet aan het werk gaan, voordat de behoefte om over haar te schrijven, die bij de begrafenis zo groot was, weer verandert in de stompzinnige sprakeloosheid waarmee ik op het bericht van haar dood reageerde.

En zo is de eerste alinea van *De hulpwerkwoorden van het hart* afkomstig uit een geschrift van Musil, de tweede uit de zonet genoemde roman van Handke en de derde een geparafraseerde Sartre.

De hulpwerkwoorden van het hart is intertekstueel op een dubbele manier: als nabootsingvan Handkes idee en als verzameling citaten uit het werk van bijvoorbeeld Camus, Thomas Bernhard, Rimbaud, Borges en veel Hongaarse auteurs. De namen van geciteerde auteurs zijn keurig op een rij gezet in het voorwoord, maar het is de vraag of de lezer hun teksten altijd herkent, want ze zijn vaak veranderd of zodanig uit hun verband gerukt dat de eventuele herkenning soms lijkt op een snobistisch spel tussen de auteur en zijn meer of minder belezen lezer. Men moet dus uiterste voorzichtigheid betrachten alvorens uit zijn werk te citeren! Het spreekt vanzelf dat er inmiddels vele publicaties zijn gewijd aan het ontrafelen van de citaten in Esterházy's werk. Vertalers hebben hier een extra taak aan: elk citaat moet in de taal van de vertaling geciteerd worden, aangenomen dat zo'n vertaling bestaat. De vertaalster van *De hulpwerkwoorden van het hart*, Ineke Molenkamp-Wiltink, leverde een voortreffelijke, en uit filologisch oogpunt verantwoorde vertaling, maar hoewel Esterházy in een groot inter-

view zijn schrijfwijze toelichtte, heeft de Nederlandse kritiek op geen enkele manier hetwerk van de vertaalster ter sprake gebracht.

De schrijfwijze van Esterházy doet erg maniëristisch aan, maar drukt bewust en onbewust twijfel uit aan de creativiteit van een postmodernistische schrijver die geneigd is het thema van zijn werk bij een collega-schrijver te zoeken en beschrijvingen van anderen te lenen. Een eigen taal zoeken biedt geen oplossing: men is immers de gevangene van de taal zelf.

Behoudend postmodernisme: György Konräd

Het Hongaarse postmodernisme kent ook andere facetten. György Konrád is een voorbeeld van een auteur die de Hongaarse werkelijkheid op een zodanige manier kan beschrijven dat deze geen obstakel vormt voor het begrijpen van zijn oeuvre. Konrád is zelfs wat zijn receptie in Nederland betreft een bijzonder fenomeen: hij is hier de meest vertaalde Hongaarse auteur en daarnaast werkelijk aanwezig in het Nederlandse culturele leven: men kent hem, citeert hem en beroept zich op zijn mening. Het heeft zelfs zin om hem aan te vallen, daar is hij bekend genoeg voor.[1.]

In tegenstelling tot Esterházy gelooft Konrád in de mogelijkheid van het scheppen van een verhaal. Zou dit het geheim zijn van zijn populariteit in Nederland, waar men nog niet uitgekeken is op het verhaal? Onder de vertaalde werken van Konrád is de roman *Tuinfeest* (1989) het voorbeeld van een rijk en doordacht postmodernistisch werk. Konrád heeft trouwens nooit echt traditioneel proza geschreven. Zijn eerste roman *De bezoeker* (1969) was reeds uit verschillende verhaallagen opgebouwd, met als kern de geschiedenisvan een zwakzinnige jongen, Feri Bandula. Dit verhaal heeft Orlow Seunke en Dirk Ayelt Kooiman geïnspireerd tot het maken van de film *De smaak van water*, bekroond op het festival van Venetië in 1982. De film eindigt met een *happy-end:* het zwakzinnige kind kan worden gered. Ten opzichte van de roman is dit een vervlakking, want Konrád creëerde een tragisch personage dat alle krankzinnigen, zwakzinnigen en zelfmoordenaars wil helpen en tegelijkertijd inziet, dat deze taak zelfs voor ‘de vakman uit Galilea’ onmogelijk zou zijn. In de tekst van deze roman worden zakelijke verslagen over menselijke ellende afgewisseld door essay-achtige fragmenten over de morele verantwoordelijkheid van een ieder van ons; een concrete situatie is vaak uitgangspunt voor een droomachtige overpeinzing, er wordt een lofzang op de autobanen ter lengte van een hoofdstuk ingelast, en de obsessionele beschrijvingen van het lelijke worden in poëtische taal verwoord. In deze roman experimenteerde Konrád met een verteltrant die vol uitweidingen was en niet meer was opgehangen aan één verhaallijn. Maar in *Tuinfeest* ging hij nog verder, door expliciet de vragen te stellen die een postmoderne schrijver bezig houden, de vragen over de verhouding tussen de werkelijkheid en geschreven teksten. Tegelijkertijd breidde hij zijn experiment uit en het verhaal werd slechts één laag van de tekst. Toch slaagde Konrád erin van fictie, metafictie, autobiografische elementen en essayistische fragmenten één geheel te maken: een postmodernistisch geheel. In *Tuinfeest* kiest hij voor het eerst openlijk voor een autobiografisch perspectief, van waaruit hij verschillende periodes uit zijn leven beschrijft. Deze autobiografische hoofdstukken zijn al een verhaal op zich. Vanzelfsprekend komt

daar zijn schrijverschap ter sprake, waardoor op bijna natuurlijke wijze de metafictionele laag van de tekst ontstaat. Konrád becommentarieert de tekst die hij aan het schrijven is; op een gegeven moment noemt hij zijn roman een ‘familieroman en kroniek, gedenkboek en droomboek, inventaris van nulliteiten’, ergens anders geeft hij er een andere beschrijving van: ‘Noch een roman, noch een studie, noch een dagboek, noch een autobiografie. Een mozaïek van bespiegelingen, een meditatie, een verzameling kanttekeningen, een ceremonie’. Een postmoderne schrijver weet soms niet van ophouden en vervult graag de rol van eigen criticus. Bij zoveel metafictionaliteit lijkt intertekstualiteit overbodig; Konrád citeert niet, parafraseert niet en maakt ook geen pastiche. Hooguit kan men spreken van overname van motieven (soms ook fragmenten) binnen zijn eigen werk.

Pose

Ook andere aspecten van postmodernistisch bewustzijn komen bij Konrád aan de orde, bijvoorbeeld de verhouding tussen de werkelijkheid en de literatuur: ‘Het leven van onszelf en van onze medemensen waarheidsgetrouw beschrijven? Er zijn geen ware gebeurtenissen. De dingen zijn slechts “waar” in de context van een of andere interpretatie’. Soms maakt

Konrád opmerkingen die in direct verband staan met de hierboven geciteerde Esterházy; helemaal aan het begin 'waarschuwt' hij de lezer, dat hij 'geen waarheden, maar zinnen' schrijft en tegen het einde van de roman merkt hij nogmaals op: 'De roman speelt zich niet af in de tuin, op het plein of in het hotel, maar hier, op het papier; hij handelt niet over het wel en wee van personen, maar over de wijze waarop zinnen op elkaar volgen.' De hele roman is bezaaid met dergelijke paradoxaal klinkende uitspraken, maar de taal wordt niet - in tegenstelling tot het standpunt van Esterházy - als een belemmerende of overheersende factor beschouwd. Het is duidelijk dat wanneer Konrád zijn roman slechts als een taaluiting voorstelt, hij een postmodernistische pose aanneemt. Zijn roman omvat naast het fictieve verhaal over Regina en Kobra ook zijn eigen familiegeschiedenis, waarin het joods zijn van de personages en hun lotgevallen als herkenbaar historisch feit door de lezer worden ervaren. Het hoofdstuk 'Mijn in rook opgegane familie' is meer dan een verzameling elkaar opvolgende zinnen, en toch wordt het vanuit taalfilosofisch perspectief in eerste instantie als een taaluiting voorgesteld. De zorg van Konrád om adequaat, waarheidsgetrouw en geloofwaardig over een algemeen menselijke of historisch gebonden ervaring te schrijven komt in paradoxen tot uiting; vooral de essayistische laag is vol van dergelijke uitspraken. Het autobiografische verhaal over de joodse familie in brede zin is specifiek en algemeen tegelijk: Konrád en zijn zus hebben de oorlog in Boedapest overleefd, maar bijna de hele joodse gemeenschap van hun dorp, het met name genoemde Berettyóújfalu, is 'in rook opgegaan'. De ouders van Konrád keerden wel terug, en de familie maakte alle etappesvan het communisme mee: de winkel van de vader werd genationaliseerd, zij verhuisden naar Boedapest, de vader stierf, de zus emigreerde naar de Verenigde Staten, enzovoort. Deze familiegeschiedenis behoeft amper uitleg, deels door bekendheid met het lot van de joden, deels door bekendheid met het leven van Konrád zelf, die veel persoonlijke dingen in zijn interviews heeft verteld.

Maar misschien is de belangrijkste reden voor de begrijpelijkheid van het verhaal wel de verteltrant, die in dit gedeelte zeer samenhangend en chronologisch, bijna niet-postmodernistisch is. Dit geldt niet voor het verhaal over Regina en Kobra, door Konrád nadrukkelijk als fictief geïntroduceerd. Het is of Konrád hier bewust aan het experimenteren is. Nu eens is de verteller een romanpersonage, dan weer een alwetende verteller. Een reconstructie van de levensloop van enkele personages die tot deze fictieve familieroman behoren, zou niet alleen moeilijker zijn, maar vooral ook gebrekkiger blijven vanwege hiaten die de auteur in het verhaal heeft ingebouwd. De lezer krijgt geen volledig beeld van de verhoudingen tussen Klára, haar dochter Regina en David Kobra, die misschien de vader van Regina is, maar in ieder geval haar minnaar. Een dergelijke opbouw van het verhaal is typerend voor de postmodernistische manier van vertellen; de schrijver koketteert met valse bescheidenheid, alsof hij nooit een alwetende verteller zou kunnen of willen zijn. Maar eigenlijk weet de aandachtige lezer wel beter, elders in de tekst stond al: 'De romanschrijver rebelleert tegen de exclusiviteit van God.'

Hoe dan ook, de lezer moet genoegen nemen met flarden van het verhaal, hij wordt in de loop van de roman voorbereid op de komst van sommige personages; zo worden Regina en Kobra reeds in het essayistische gedeelte ten tonele gevoerd. De essayïstische hoofdstukken zijn in het algemeen sterk onsamenhangend en bevatten inhoudelijke inconsequenties en tegenstrijdigheden. Konrád weet dat en legt het zelf

uit: ‘Ik behoef niet consequent te zijn, ik kan gerust de vorige zin ontkennen met de volgende. Het is wel belangrijk dat er voldoende imaginatieve afstand is tussen de beide zinnen.’ Ondanks dit alles, en ook wanneer wij de schrijver geloven dat hij ‘geen waarheden, maar zinnen schrijft,’ zijn er in zijn boek talloze schitterende zinnen te vinden, waarvan juist de inhoud de moeite waard is om over na te denken. Een gedeelte van *Tuinfeest* laat zich lezen als een verzameling aforismen en wijsheden over van alles en nog wat: het leven in het algemeen, het leven in Midden-Europa in het bijzonder en natuurlijk ook het leven van Konrád zelf.

Het postmodernisme voorbij: Péter Nádas

Met de veelzeggende titel *Einde* van *een familieroman* debuteerde Péter Nádas in 1977 als romanschrijver. De verteltrant van zijn eerste roman had meer kenmerken van de postmodernistische narratie dan zijn tweede roman, het *Boek der herinneringen* (1986). In *Einde* experimenteert Nádas met een uiterst verbrok-

kelde verteltrant, met een vertelperspectief dat vaak van zin tot zin verandert. Bovendien worden in het boek twee verhalen in elkaar vervlochten: het relaas van een zes- of zevenjarige jongen over de zwaarste jaren van het communistisch regime in Hongarije, eind jaren veertig, en binnen dit kader een ander verhaal, verteld door zijn opa: de geschiedenis van het jodendom in een notedop, een soort modern apocrief verhaal, afgeleid uit enkele zinnen van de Bijbel en grotendeels gebaseerd op historisch materiaal. Beide verhalen zijn eigenlijk te omvangrijk om verteld te kunnen worden in het bestek van een kleine roman, en de zesjarige verteller kan deze taak ook amper aan. Het resultaat is daarom een onsamenhangende, zeer associatieve, onvolledige weergave van een aantal gebeurtenissen. Wel valt op dat de hiaten expliciet in het verhaal worden vermeld: zo weten wij als lezer niet wat er met de moeder van de jongen is gebeurd, maar de jongen, die de verteller is, weet dat ook niet; hij vraagt ernaar, maar krijgt geen antwoord. In het kader van de postmodernistische twijfel over de vraag in hoeverre de werkelijkheid in een verhaal gevat kan worden is een overgevoelig, naïef kind als verteller een interessante oplossing; zo'n kind komt in Nádas' oeuvre vaak voor. In zijn laatste roman echter zal hij als volwassene over zijn kindertijd spreken.

Negen jaar na *Einde* verscheen de volgende roman van Nádas, *Het boek der herinneringen*. Dit is een zeer omvangrijke en gecompliceerde roman, waarin twee pseudo-autobiografieën elkaar volgens een doordacht schema afwisselen. Deze autobiografieën vertonen qua structuur en thematiek overeenkomsten, ook al zijn hun ik-vertellers twee generaties van elkaar gescheiden. De eerste autobiografie heeft een naamloze verteller die ik hier ‘de schrijver uit Boedapest’ zal noemen; hij is verantwoordelijk voor twee-derde van de tekst en begint met herinneringen aan de jaren zeventig, waarin zijn verblijf in Berlijn centraal staat. In een aantal hoofdstukken blikt de schrijver terug op zijn kindertijd, de jaren vijftig in Boedapest. De tweede autobiografie, van meet af aan als fictie gepresenteerd, bevat de herinneringen van een personage dat wèl een naam krijgt, Thomas Thoenissen. Hij belicht twee parallelle periodes uit zijn leven: de kinderjaren, doorgebracht in kuuroorden in Duitsland aan het eind van de negentiende eeuw, en dejaren twintig van deze eeuw, toen hij als volwassene in Berlijn verbleef. De autobiografie van Thomas Thoenissen is een puur fictief-literaire onderneming. Haar inspiratiebron is de modernistische roman; zij kan worden gezien als een pastiche op en een aanvulling van dit type roman. Tegelijkertijd illustreert deze autobiografie hoe een schrijver eigen ervaringen voor zijn fictie gebruikt; het valt op dat sommige locaties en personages in de ingelaste autobiografie als het ware overgenomen zijn uit het ‘ware’ verslag van de schrijver uit Boedapest. Zelfs de formuleringen zijn soms identiek. Volgens de eerste, naamloze verteller is Thomas Thoenissen de grootvader van Melchior, zijn Berlijnse vriend en geliefde. De geschiedenis van hun verhouding, met veel aandacht voor hun achtergrond, vormt een belangrijk thema van het boek. Heel veel feiten in de roman hebben betrekking op de geschiedenis van Midden-Europa en het leven van de auteur zelf.

Midden-Europa

In *Het boek der herinneringen* wordt het politieke en sociale klimaat van Midden-Europa in de jaren vijftig en in de jaren zeventig weergegeven, waarbij vooral de sfeer, de persoonlijke ervaring en de ontwikkeling van het individu de aandacht krijgen. Men mag vooral niet uit het oog verliezen dat deze roman in een tijdperk is geschreven waarin niets erop wees dat het ten einde liep. De plaats van handeling wordt voor de jaren vijftig gesitueerd in Boedapest, terwijl voor de jaren zeventig de beklemmende opgeslotenheid van Oost-Berlijn is gekozen. Talloos zijn de verwijzingen naar de stad 'achter de muur', 'de stad van "drüben", een wonderbaarlijke stad, een spookstad, die voor ons niet bestond', 'de andere kant van de Muur'. Maar ondanks de tastbaarheid van plaats en tijd staat deze roman heel ver van een traditionele zedenroman. Nádas balanceert tussen de representatie van de concrete Midden-Europese werkelijkheid, herkenbaar voor ingewijden, en pure fictie. De door Nádas opgeroepen sfeer van de jaren vijftig is bepaald door zijn persoonlijke ervaring en is tevens een zoveelste variant op reeds in zijn vroegere werken gebruikte motieven. Het specifieke van Nádas' visie op de gebeurtenissen in Hongarije die tot de opstand in 1956 hebben geleid, is dat hij telkens weer gebruik maakt van het perspectief van een onwetend, overgevoelig en naïef kind.

Het valt op dat in dit meer dan achthonderd pagina's tellende boek amper data worden gegeven. Vier jaar-

tallen krijgen echter bijzondere aandacht: 1871, 1949, 1953 en 1956. De drie laatste geven de historische gebeurtenissen aan. Het refereren aan de geschiedenis van Midden-Europa is in de roman van Nádas de belangrijkste manier om de gebeurtenissen van het verhaal te rangschikken en in de tijd te plaatsen. Deze aanpak is een teken van vertrouwen in de Hongaarse lezer en is gebaseerd op een gemeenschappelijke (historische) ervaring; beiden, de schrijver en de lezer, zijn immers ingewijd in de Midden-Europese werkelijkheid. Overigens speelt het historische besef in de Middeneuropese literatuur, zelfs in de meest extravagante postmodernistische teksten, een belangrijke rol, men denke aan Esterházy.

Pastiche

Tekstgedeelten waarin Thomas Thoenissen als verteller optreedt, hebben een sterk intertekstueel karakter; grote gedeelten van zijn autobiografie zijn een pastiche op de modernistische roman als genre, waarbij vooral *De Toverberg* van Thomas Mann en in iets mindere mate Proust's Du *côté de chez Swann* als de meest directe inspiratiebron gelden. Het gaat daarbij niet alleen om een nabootsing van de stijl, maar ook van het thema: hierbij is een aantal parallellen aan te wijzen, die voortvloeien uit de gekozen plaats en tijd van de handeling: het leven van de hogere bourgeoisie aan het einde van de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw. Men verblijft in een kuuroord (Davos, respectievelijk Heiligendamm), men volgt trouw de aanwijzingen van de geneesheren (Behrens, respectievelijk Köhler) inzake ligkuren en ademhalingsoefeningen en men converseert met evenveel gemak in het Frans als in het Duits. Het menu, het gedrag aan tafel en de kleding krijgen allemaal evenveel aandacht, met dien verstande dat er bij Nádas overal een surplus is, dat alles nu écht gedetailleerd en zonder ‘verminkingen’ wordt beschreven: het uitkleden van een vrouw die volgens de negentiende-eeuwse mode is gekleed, de kus, de seksuele daad, de masturbatie, het ochtendtoilet en het verteren van het voedsel. Het is alsof Nádas wil laten zien hoe de romans van Mann en Proust geschreven zouden moeten zijn, indien beide auteurs naar een volledige beschrijving van het menselijke bestaan hadden gestreefd. Dit spel van de tekst met andere teksten op de achtergrond maakt dat de autobiografie van Thomas Thoenissen iets speels, ironisch en luchtigs krijgt. Waarschijnlijk is een pastiche altijd ironiserend, hoewel Nádas in dit gedeelte van de roman ook sombere, zelfs dramatische elementen verwerkt. Vooral de preoccupatie met de dood (er zijn vele doden, zelfmoorden en moorden) is überhaupt in deze roman opvallend. Er zijn weinig literaturen, lijkt mij, waar meer aandacht wordt geschonken aan moorden, zelfmoorden en andere ongelukken dan de Hongaarse - ook *Tuinfeest* van Konrád is er vol mee.

De twijfel aan de juistheid van een verhaal, en eigenlijk de overtuiging dat het niet lukt om een ‘waar’ verhaal te schrijven, is zeker kenmerkend voor de postmodernistische houding. In die zin is *Het boek der herinneringen* een postmodernistische roman. De beide autobiografieën worden in het voorlaatste hoofdstuk als gevonden manuscript gepresenteerd. Dit hoofdstuk draagt de naam van de verteller van dit gedeelte: Krisztián, tevens een personage uit de tekst van ‘de schrijver uit Boedapest’. Krisztián legt uit dat hij zich niet kan beperken tot het

publiceren van het manuscript. Hij heeft een dringende behoefte om zijn eigen visie erop te geven, het verslag van zijn vriend te corrigeren, met hem in discussie te gaan en ook het geheel aan te vullen; van hem krijgt de lezer de informatie over de laatste maanden van het leven van de schrijver en de omstandigheden van zijn dood. Krisztián sluit het geheel af met een tekst van zijn vriend, hoewel die niet helemaal uitgewerkt lijkt. Toch worden juist in dat laatste hoofdstuk van *Het boek der herinneringen* de puntjes op de -i-gezet, dan pas komen wij precies te weten hoe Melchior uit Berlijn gevlucht is en hoe de tekst luidde van zijn telegram dat in het vierde hoofdstuk was aangekomen. Een dergelijke manier van aanvullen en afronden van een verhaal, hoe ingewikkeld het ook moge zijn, lijkt mij niet meer typerend voor het postmodernisme.

Door het schrijven van pastiche-achtige fragmenten laat Nádas zich kennen als bewonderaar van de modernisten; hun sterk intellectualiserende schrijfwijze, uitgesponnen beschrijvingen en hun belangstelling voor het individu spreken hem bijzonder aan. Door meer aandacht aan het lichamelijke te schenken wil hij deze auteurs slechts ‘aanvullen’; volgens hem waren zij nog te veel aan taboes gebonden. Uiteraard verschilt de verteltrant van Nádas van die van de modernisten. Nádas is veel abrupter en meer associatief, het vertelperspectief kan per alinea veranderen, en

het is niet aan het begin van elk hoofdstuk meteen duidelijk welke verteller aan het woord is. Maar ten opzichte van *Het einde van de familieroman* is de narratie veel rustiger geworden, er zijn geen hiaten meer en gezien de omvang van de roman zijn de enkele metafictionele opmerkingen niet noemenswaardig. Evenals Konrád heeft ook Nádas de behoefte om zijn werk toe te lichten, maar dat doet hij niet in de tekst van zijn roman, maar in aparte essays: *Terugkeer. Over het schrijven van 'Het boek der herinneringen'*.

Het boek der herinneringen is een bijzonder voorbeeld van het creatief omgaan met de inhoudelijke en structurele kenmerken van een stroming. Eigenlijk is het een overwinning op het postmodernisme en een aansluiting bij oudere tradities, met name het modernisme. Bepaalde modieuze procédés (verborgen of vervormde citaten, metafictionaliteit) zijn bij Nádas niet te vinden, maar het besef van de problematische verhouding tussen de werkelijkheid en de literatuur vindt zijn uiting in het creren van ingewikkelde constructies, waarbinnen de verhalen met elkaar concurreren.

Als het succes van een vertaald werk een graadmeter is voor de waarde van het werk is er in het geval van Nádas geen twijfel mogelijk: de Martinus Nijhoff-prijs voor de meesterlijke vertaling van Henry Kammer was de erkenning voor beiden.

Het Hongaarse postmodernisme heeft de Hongaarse literatuur veranderd en verrijkt; het vertellen van verhalen kan nu niet meer als vanzelfsprekend worden beschouwd. Maar helemaal zonder verhaal gaat het blijkbaar ook niet: dat laten *Tuinfeest* en *Het boek der herinneringen* duidelijk zien.

Literatuur

Geselecteerde bibliografie van postmoderne Hongaarse werken in Nederlandse vertaling:

Péter Esterházy, *De hulpwerkwoorden van het hort*. Vertaald door Ineke Molenkamp-Wiltink. Amsterdam, Prometheus, 1991; *Kleine Hongaarse pornografie - Inleiding tot de belletrie*. Amsterdam, Prometheus, 1992.

Péter Hajnóczy, Jezus' *verloofde*. Vertaald door Ineke Molenkamp-Wiltink. In: BZZLLETIN 1987, nr. 146, p. 26-41.

György Konrád, *De bezoeker*. Met een nawoord van Walter Jens. Vertaald uit het Duits door Hans Hom. Amsterdam, Van Gennep 1976; *Langzame opmerkingen in een snelle tijd. Berichten uit Boedapest en elders*. Vertaald door Henry Kammer, ErzsóAlföldy en Wim Swaan. Amsterdam, Van Gennep, 1990; *De medeplichtige*. Vertaald door Jan Versteeg. Amsterdam, Van Gennep, 1986; *Melinda en Dragoman*. Vertaald door Peter Masthoff. Amsterdam, Van Gennep, 1992. *De Stedenbouwer*. Vertaald door Peter Masthoff en Minne Buwalda. Amsterdam, Van Gennep 1995. *De stenen klok*. Vertaald door H. Kammer. Amsterdam 1996, Van Gennep. *Tuinfeest*. Vertaald door H. Kammer. Amsterdam, Van Gennep, 1988.

Péter Nádas, *Het boek der herinneringen*. Vertaald door H. Kammer. Amsterdam, Van Gennep, 1993; *Einde van een familieroman*. Vertaald door H. Kammer. Amsterdam, Van Gennep, 1989; *Terugkeer. Over het schrijven van 'Het boek der herinneringen'*. Vertaald door H. Kammer. Amsterdam, Van Gennep, 1993.

Jolanta Jastrzebska (1945) studeerde Poolse en Hongaarse taal- en letterkunde aan de universiteit van Warschau. Sinds 1970 is zij werkzaam aan de Rijksuniversiteit Groningen, eerst bij de vakgroep Slavistiek, later bij Finoegristiek.
Zij publiceerde over Hongaarse literatuur en descriptieve taalkunde in Hongaarse vaktijdschriften en Nederlandstalige tijdschriften. In november 1989 promoveerde zij op het proefschrift Personnages tragiques et grotesques dans la littérature hongroise contemporaine *(Amsterdam, Rodopi 1989).*

Eindnoten:

1. In De Vlaamse Gids (1995, nr.5) kraakte Kees 't Hart *Tuinfeest* af en betichtte Konrád van ‘weemakende blaaskakerij’.

Annie van den Oever
Coïto, ergo sum
Een alfabet van de postmoderne film

Aporieën zijn geen zeldzaamheid in de postmoderne kunst. In de filosofie (de enige wetenschap die beweert tegelijk overkoepelend en grondleggend te zijn!) verwijst het woord *aporie* naar de onmogelijkheid om een kwestie tot een oplossing te brengen. Een postmoderne esthetica zal het *aporie*-karakter van alle denksystemen en *ipso facto* het ridicule van hun verklaringspretentie aan de kaak stellen, en dit des te harder naarmate de verklaringen niet alleen geldige uitspraken pretenderen te zijn over het ware, maar ook over het goede, niet alleen een orde aanbrengen, maar ook een rangorde, niet alleen verklaren, maar *en passant* ook oordelen en veroordelen. Het postmoderne kunstwerk wil helemaal niet verklaren en beoordelen, noch wil het verklaard en beoordeeld worden. Het biedt weerstand aan het streven naar de alomvattende interpretatie, die alle onderdelen etiketteert en binnen het esthetisch systeem van een functie en betekenis voorziet. Alle ordenende principes die traditioneel eenheid suggereren en een verklaringspretentie hebben, zijn uit de gratie, dus geen hande-lingsstramien of betooglijn die eist dat de maker hoe dan ook alle eindjes aan mekaar knoopt (lukt het niet goedschiks, dan maar kwaadschiks).

Worden er dan binnen het postmodernisme helemaal geen ordenende principes gehanteerd? Jawel, *wel* de conventioneel waardevrije ordeningen zoals de alfabetische ordening, de rekenkundige reeks en - in de postmoderne film met name - de muzikale ordening: alles draait om muziek en ritme, om een bepaalde *beat*, die in de postmoderne film van nóg groter belang is dan het ritme van de camerabeweging, de acteerbeweging en niet te vergeten de montage voor de film altijd al waren.

Dat muziek en *beat* van grootbelang zijn voor de postmoderne film geldt al *in optima forma* voor de twee films die hier speciale aandacht zullen krijgen, *Wild at heart* (1990) van David Lynch en Pulp Fiction (1994) van Quentin Tarantino, waarover ik het zal hebben in de marges van de bespreking van *Wild at heart*.

Zijn deze twee winnaars van de Gouden Palm van Cannes, verklarend-interpretatief gezien, filmische *aporieën*, in die zin dat ze kwesties naar voren brengen die ‘niet tot een oplossing te brengen zijn’?

Ja. Er is geen type verklaring denkbaar waarbinnen aan alle gegevens van de film op zinvolle wijze een plaats en functie kan worden toegewezen. Beide films ondermijnen interpretatie, op grofweg twee manieren. Allereerst is er in beide films een té grote hoeveelheid gegevens - nevenintriges en bijpersonages, wonderlijke *flash-backs*, psychische make-up, citaten en allusies; er is kortom een waanzinnige overdaad aan betekenis, maar - en nu kom ik aan het tweede punt - hieraan ontbreken orde, rangorde en kern. Het is dus niet goed te zeggen wat belangrijker is, wat onbelangrijker. Liever dan eenheid en samenhang te scheppen sieren de makers hun werk op met paradoxen, ongerijmde verbindingen en onverzoenlijke tegenstellingen, cirkelredeneringen, nonchalante misinterpretaties, foutieve aanhalingen en parafrases, slonzige redeneringen, tautologieën en malle, quasi-verklarende definities. Beweren dat dit type film ‘ambigu’ en ‘Voor meerdere interpretaties vastbaar’ is, zoals wel wordt gezegd van de *art cinema* in vergelijking met de relatief eenduidige klassieke

Hollywood-film, is een understatement van kaliber. Deze films bieden weerstand aan interpretatie.

Is er dan helemaal niks zinnigs te zeggen over het feit dat de hoofdpersonen uit *Wild at heart*, Sailor Ripley en Lula Pace Fortune, pas tot leven komen als ze de liefde bedrijven? Toch wel, maar eerder te veel dan te weinig [lees verder onder *Beat en Coïto, ergo sum]*.

Aristoteles schreef in zijn *Poetica* aan de grote tragedieschrijvers van zijn tijd voor hoe zij met succes een tragedie konden schrijven. De filmmakers in Hollywood hebben zijn wenken ter harte genomen. De kunstgrepen van de geslaagde tragedie zijn in grote lijnen dezelfde als die van de klassieke Hollywood-film. Er is een protagonist of held die iets najaagt en

een antagonist, die als tegenstrever optreedt. Maar in de klassieke Hollywood-film is de protagonist geen edele held en de zaak waarvoor hij zich inspant niet edel, zoals bij Aristoteles. De held is 'een van ons', iemand die ergens van droomt en die droom najaagt - en in het land *van fast food en the American Dream* is dit streven vaak van een hartverscheurende ernst, en het doel van een amusante eenvoud.

Hoe zit het met de verhaalstructuur van *Wild at heart?* De protagonist is Sailor Ripley (gespeeld door Nicolas Cage), zijn tegenstrever is Marietta Fortune (Diana Ladd). Haar dochter is het begeerde object: Lula Pace Fortune (vertolkt door Diana Ladds dochter Laura Dern). De moeder doet 'alles wat een moeder moet doen' om de twee geliefden uit elkaar te houden: ze klaagt, verbiedt en smeekt en als dit niet helpt, stuurt ze een bevriende gangster achter Sailor aan om hem te doden. Sailor en Lula slaan op de vlucht en samen leren ze *weird America* kennen, op een tocht vol gevaren die onverwacht uitmondt in een *happy end*. Uiteindelijk overwint de liefde en zingt Sailor 'Love me tender' voor Lula die hij 'voor eeuwig' in zijn armen zal sluiten.

Ziehier de contouren van een klein liefdes- annex familiedrama. Maar we zijn veel verder verwijderd van de wereld van Oedipous dan de reconstructie van deze geschiedenis doet vermoeden. In de openingsscène van *Wild at heart* doet de moeder de minnaar van haar dochter op het herentoilet een seksueel voorstel, en wanneer Sailor - met een insipide grijns op zijn gezicht alsof zij hem een grap heeft verteld en hij de clou heeft gemist - weigert, stuurt zij een huurmoordenaar op hem af. Sailor slaat zijn aanvaller tot moes. Voor de duidelijkheid: dat is geen plezierig gezicht, net zoals het seksuele voorstelletje van Marietta op die wc niet echt plezierig aandoet: het is niet tragisch en het is ook niet komisch (ofschoon er veel te lachen valt). Het is niet eens spannend. Het is misschien grotesk, maar dan van de allerwrangste soort [lees verder onder *Catastrofe*].

Beat. *Wild at heart* kent een snelle start: al in de eerste minuten van de film wordt Sailor Ripley aangevallen door de (zwarte) huurmoordenaar. Sailor slaat hem morsdood, op de *(off screen-)beat van* een zware ritmische bas en met een onaangestoken sigaret losjes tussen zijn lippen. Hij slaat het hoofd van zijn aanvaller net zo lang op de stenen vloer tot het wondvocht aan alle kanten naar buiten loopt. *De beat*, die op zichzelf al meer dan wat ook het slaan van Sailor lijkt te motiveren, geeft aan de destructieve handelingen een vitaal aanzien. Louter ritmisch gezien is het met die bas, die *beat*, het ritme van het slaan, zelfs een uiterst levendige, swingende scène, die veel overeenkomsten vertoont met de vrijscènes (waarin eveneens na afloop een sigaret wordt opgestoken) [lees verder onder *Coïto ergo sum* en onder *Elvis*].

B-film is de aanduiding voor films die met een beperkt budget zijn gemaakt. De aanduiding A-film geldt voor films die een artistieke waarde of althans pretentie hebben (in het licht waarvan het banaal zou zijn het over het budget te hebben, wat meestal betekent dat voor de productie veel meer geld wordt uitgetrokken). Artistieke films staan in een esthetische traditie en worden door een serieus, mogelijk cinefiel publiek bekeken, beoordeeld en geïnterpreteerd. De B-film is bedoeld om de filmkijker te amuseren, in de eigenlijke zin van het woord, dus te laten lachen, huilen of griezelen. Dit type film vraagt niet om een interpretatie. De A-film daarentegen is

idiosyncratischer van karakter, heeft een eigen, weerbarstige vorm, waarvan zin en functie minstens voor een deel moeten kunnen worden ontraadseld om de film te kunnen waarderen. De B-film hoeft door zijn publiek alleen te worden ondergaan, de A-film moet zijn publiek enige hulpmiddelen aanreiken - bijvoorbeeld verwijzen naar een bepaalde esthetische traditie - om toch minstens tot op zekere hoogte te kunnen worden begrepen. De B-film, die met commerciële doeleinden en als seriewerk werd en wordt gemaakt, bedient een bepaald segment van het publiek met een bepaald filmgenre: de gangsterfilm (zeg maar: voor opgroeiende jongens), de horrorfilm (idem), de western (voor alleenstaande mannen), de musical (voor alleenstaande vrouwen), etcetera. Voor de B-genres geldt dat ze alle een *revival* kunnen beleven als cultfilm, dat wil zeggen: als een film die plotseling wordt gewaardeerd door een publiek waarvoor de film niet helemaal of helemaal niet is bedoeld, maar er niettemin op averechtse wijze veel plezier aan beleeft. De ene groep toeschouwers zal de falsetstem en hysterische oogopslag van Lucille Ball in een *screwball comedy* accepteren als een onderdeel van de huisstijl van een gedomesticeerde huismoeder; een andere groep wil daarin liever de hysterische acteerstijl van een ac-

trice in travestie zien. Een variant hierop is waardering van een cinefiel publiek voor het hergebruik van de codes van de *hardboiled gangsterstories* en *gangstermovies* in een artistieke film als *Pulp Fiction: pulp* omdat personages en intrige zijn ontleend aan de pulpliteratuur (het equivalent van de B-film in boekvorm) èn omdat overbekend materiaal en overbekende vormen in deze film letterlijk tot 'pulp' zijn vermalen (tot 'A soft, moist, shapeless mass of matter', zoals de toelichting luidt die aan de film voorafgaat). De film kan op twee manieren worden bekeken: als een pulp- of B-film die inderdaad - gezien de hoge bezoekersaantallen - met succes het 'natural audience' van de gangsterfilm bedient, en als een kunstfilm, die geïnterpreteerd kan worden door filmkenners. Deze kenners kunnen overigens zeer wisselend op de film reageren: zij kunnen *Pulp Fiction* voor 'shapeless' houden vanwege de karakteristieke veelheid en het ontbreken van een dwingend kader of een kern, en zij kunnen dit waarderen als een plagerige uitnodiging tot een spel met hun eigen betekenisverwachtingen en codes.

Charles Jencks, die door Bertens & D'haen wordt aangehaald, noemt het in zijn boek over postmoderne architectuur juist een wezenlijk kenmerk van postmoderne kunst dat die 'dubbel gecodeerd' is en dus op twee niveaus kan worden geïnterpreteerd: zowel 'naïef' en omwille van zichzelf (door de leek), als postmodern parodistisch en dus 'intertekstueel' (door de kenner). Wie *Wild at heart* of *Pulp Fiction* 'naïef' - dus met de houding van de B-filmkijker - ondergaat, heeft niet de behoefte om iets tot oplossing te brengen en heeft dus geen last van het *aporie*-karakter van de films. Voor wie kijkt als een kenner dienen zich allerlei interpretatieproblemen aan, maar geen duidelijk kader waarbinnen deze tot een oplossing *moeten* of zelfs maar *kunnen* worden gebracht. Het staat de kijkers vrij 'tussen de verschillende fragmenten een verband te ontdekken, ze een thematische zin te geven, maar nooit bestaat de garantie dat een dergelijk verband, een dergelijke zin, ook gerechtvaardigd, bedoeld, of zelfs maar nuttig is.' In dit opzicht bevindt de kijker 'zich in dezelfde positie als het postmoderne personage: ook dat ervaart zijn/haar wereld als fragmentarisch.' [lees verder in Bertens & D'haen, p. 82 en 121; lees verder onder *Eclectisch* en *Intertekstualiteit*].

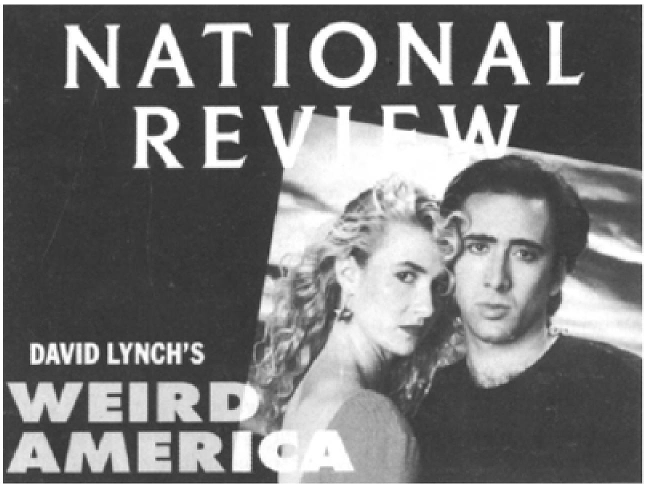
Cultuurkritiek vermomd als B-film. Een van de centrale misverstanden die rondom postmoderne films zijn ontstaan is dat zij 'eigenlijk geen betekenis hebben', dat alle artistieke en technische vernuft, het hele betekenisspel waarvan de makers weigeren doel en richting te onthullen, 'dus' *umsonst* is... Dient dit type film niet louter en alleen tot cinefiel vermaak?

Het is een reactie op het provocerende *aporie-karak*ter van deze films. Afstraffingen zullen hoe dan ook niet uitblijven, al was het maar omdat deze films allerlei smerigs bevat en omdat niet alle serieuze filmbeschouwers het vermakelijk vinden dat de filmers snoepen uit de koektrommel van het B-film-amusement.

Argwaan en afkeer treffen overigens niet alleen de postmoderne film. Ook de poststructuralistische filosofie en met name Derrida's deconstructieve methode worden getroffen door het verwijt destructief en nihilistisch te zijn en louter hoogstandjes en betekenisspelletjes te bieden, uit intellectuele ijdelheid, *umsonst*. Twee tegenwerpingen zijn hier te maken. Ten eerste poogden de linkse intellectuelen die in de hoogtijdagen van de Parijse studentenrevoltes aan de wieg van het poststructuralisme stonden, wel degelijk een bij uitstek cultuur-kritisch en

politiek-ideologisch project te initiëren (om in de ronkende taal van die dagen te spreken); zij situeerden hun bijdragen wel degelijk in een filosofisch-esthetische traditie (en in de praktijk dus in een interpretatieve, van oudsher zelfs exegetische traditie). Het betreft dus bijdragen die vaak vermakelijk en altijd subversief, maar zeker niet *umsonst* wilden zijn - in dat geval zouden zij met hun grote cultuur-kritische project immers jammerlijk hebben gefaald.

Ten tweede liet de toekenning te Cannes van de hoogste onderscheiding op filmgebied, de *Palm d'or* aan *Wild at heart* (in 1990) en aan *Pulp Fiction* (in 1994) zien dat onder filmkenners de hoge esthetische waarde van beide films en dus ook hun strekking, hun betekenis, hun kritische en vernieuwende waarde al snel werd erkend. Dat vele critici hun afkeer van *Wild at heart* en van wat zij Lynch's *Weird America* noemden niet onder stoelen of banken staken, doet vermoeden dat zij en hun lezers direct het fijne staaltje cultuurkritiek uit de film opsnoven. National Review van 1 oktober 1990 vermeldt niet voor niets ‘David Lynch's Weird America’, vet op de omslag [lees verder onder *Intertekstualiteit* en *Ironie*].



Coïto, ergo sum. Op een listige manier weet Lynch in *Wild at heart* de indruk te wekken dat zijn hoofdpersonen 'altijd' vrijen. Nu is het niet zo moeilijk om de indruk te wekken dat iets zich vaak of regelmatig voordoet. De instructies voor scriptschrijvers van het *Film Institute* in Los Angeles schrijven dit voor: in de taal van de film betekent een gebeurtenis die slechts eenmaal wordt getoond 'soms'; tweemaal is 'regelmatig' en drie (of meer) keer 'voortdurend!' of 'altijd!'. Listig is dit niet. Listig is pas de manier waarop Lynch zijn personages 'telkens weer', *op de beat van de muziek* en volledig in overeenstemming met het ritme van de montage - die fysieke en esthetische hartslag van de film - laat 'coïteren' en daarna even tot rust of stilstand laat komen. Dit laatste lijkt me binnen het gejaagde ritme van de film het listigst van al. Dat het vrijen voor de personages van groot belang is, is niet af te lezen aan de uitvoerige weergave van zogenaamde ongecensureerd-pornografische beelden - die bevat *Wild at heart* helemaal niet. We zien relatief weinig korte shots en daarin slechts stukjes van blote lichamen: soms ruggen, borst en benen, vaker hoofden, en de handen van Lula.

De vrijscènes illustreren een niet onbelangrijk verschil tussen twee opvattingen over de mens. Staat in de modernistische film de mens als denkend subject centraal, in de postmoderne film resteert van het personage alleen het lichaam. In het hart van deze films staat geen geestesgesteldheid of zieleleven, maar een schokkend, spasmodisch, swingend lichaam, dat verlangt naar seks en *speed*, in de beide betekenissen van het woord. De 'moderne mens', in de zin van Descartes, komt tot rust met een pijpje in een stoel, peinzend over zichzelf en de wereld en raakt dan aan de kern van het bestaan: *Cogito, ergo sum I Ik denk, dus ik ben*. De zeldzame momenten van rust in *Wild at heart* hebben niets met denken of bezinning te maken. Het zijn de momenten direct na het vrijen, waarin Sailor en Lula raken aan de kern van hún bestaan - *Coïto, ergo sum* -, waarna zij samen hun postcoïtale sigaret roken en voor even tot stilstand komen. Sailor en Lula zijn personages zonder *persona*, zonder individuele, ontologische en karakterologische substantie en continuïteit. Ze ontberen een coherente biografie. Hun slordige, maar overdadig aangebrachte psychische make-up [zie verder onder *Freud*] verwijst niet naar een innerlijk, maar naar de mogelijkheid van een innerlijk, zoals de *overacting* (waaraan allen zich bezondigen, en Nicolas Cage naar mijn smaak op de meest geestige manier) slechts verwijst naar emoties van anderen dan de acteurs die ze nu slechts even mimeren.

Uit alles volgt dat de handelingen en bewegingen van de personages niet verbonden zijn met innerlijke beweegredenen: zij hebben geen innerlijk in de moderne zin van een geest of een ziel. Er is veel motie, maar weinig emotie en geen motivatie. Sailor en Lula wórden voortbewogen, door hun auto en *speed* en de *beat* van muziek. De choreografie en cinematografie van hun bewegingen verhoudt zich tot de doelstellingen van het postmodernisme zoals de bewustzijnsweer-gave tot die van het modernisme: draait het in het modernisme om het subject, in het postmodernisme draait het om het lichaam.

Film is veel minder dan de literatuur in staat om aan het innerlijk stem te geven en een exclusief subjectief standpunt te hanteren, en dus het moderne levensgevoel weer te geven. Film is daarentegen beter geschikt om de wereld van het tastbare, het zichtbare, het hoorbare weer te geven, dus de concrete, idee-loze wereld van het lichaam. Film is daarmee beter in staat om vorm te geven aan de postmoderne, en literatuur aan de moderne opvattingen over mens en wereld [lees verder onder *Iconiciteit*].

Catastrofe is de aanduiding voor het moment in de tragedie waarop de gebeurtenissen zo verknoopt zijn geraakt dat nog slechts de ondergang van de held of heldin kan volgen. Hem of haar ontbreken de innerlijke kracht en de mogelijkheden om aan de verwikkelingen nog een andere, niet-tragische wending te geven. Totaal afwijkend van het klassieke stramien zijn de ont- en afwikkeling van de plot vanaf het zogeheten point *of no return* van *Wild at heart* - het moment waarop de catastrofe moet worden afgewend. De crisis die daaraan voorafgaat en de afwikkeling die daarop volgt, zijn bij uitstek hét deel van de tragedie dat de toeschouwers mee doet vrezen en lijden en tot een moreel en mentaal zelfinzicht brengt. Dit effect streeft de postmoderne film niet na. Een dergelijke plotafwikkeling is dan ook overbodig. De belemmeringen waarop Sailor stuit bij het najagen van zijn droom - wat door scriptschrijvers de 'obstakels' worden genoemd - zijn helemaal niet tragisch, psychisch, moreel of sociaal van aard. Ze zijn on-klassiek, *weird* en grotesk, en ontleend aan de gangsterfilm, de maffiafilm, de *sm*-film en de western. De afwikkeling van de plot - een *happy-end* in de vorm van de eeuwige vereniging van Sailor en Lula - is een farce, mogelijk gemaakt door een totaal in onbruik geraakte kunstgreep uit het klassieke en middeleeuwse theater: de *deus ex machina* [lees verder onder *Tragedie exit*].

Deus ex machina. Deus ex machina betekent letterlijk: God uit een machine. De Griekse toneelschrijvers doelden met die term op de kunstgreep waarmee aan de op zichzelf onoplosbare verwikkeling, juist voor de catastrofe, toch een onverwachte wending werd gegeven door het laten verschijnen van een god op het toneel. Deze godheid (Zeus, Apollo, in de christelijke middeleeuwen de door God gezonden engel) werd vaak door een machine van bovenaf op het toneel neergelaten, vandaar de benaming. Later werd de term veralgemeniseerd tot de *plotselinge en ongemotiveerde* (dus niet uit het innerlijk van de protagonist of antagonist voortspruitende) gebeurtenis die de catastrofe afwendt of het conflict of probleem oplost.

Deze kunstgreep beleeft een *revival* in de postmoderne film. Dit hoeft niemand te verbazen: juist in een systeem waarin de gebeurtenissen niet nauw met het innerlijk van de personages verweven zijn, passen toeval en ongemotiveerde gebeurtenis en onverwachte ingreep. Het gebruik van de *deus ex machina* is voor het overige ironisch, want de hernieuwde populariteit van deze kunstgreep heeft niets van doen met een hersteld geloof in een hogere of goddelijke macht. Van *God* als het centrum van betekenisgeving van de Westerse, christelijke wereld is in de films van Lynch en Tarantino nauwelijks sprake, of het moet de vraag zijn van de gangster Jules of je in kogels die je ternauwernood hebben gemist 'fucking miracle' moet zien. De wereld van Lula en Sailor is, zoals zij zelf zeggen, 'wild at heart and weird on top'. Het is een wereld die zij niet te lijf kunnen gaan met een van de 'Grote Verhalen' (in de

zin van Foucault). Toch hebben Lula en Sailor wel een gezamenlijk verhaal en referentiekader: *The Wizard of Oz*, Victor Flemings *technicolor*-filmsprookje uit 1939, dat niet alleen Sailor en Lula, maar ook ieder ander kind dat in de Verenigde Staten opgroeit uit het hoofd kent. Wie schiet dus Sailor te hulp op het moment dat hij voor de zoveelste keer is aangevallen en hij de catastrofe - namelijk voor eeuwig gescheiden te zijn van Lula - niet op eigen kracht kan afwenden? Jawel: de goede fee uit *The Wizard of Oz* met haar wijd uitstaande blonde haar en pofmouwen, die verschijnt aan een zacht bewolkte, maar stralende hemel. Zij kan hem moed en vertrouwen in zijn eigen kracht inspreken, want zoals alle kindertjes van het magnifieke filmsprookje weten: zelfvertrouwen is minstens zo goed als toverkracht. En het werkt. Sailor, gemolesteerd door de jongens van de *leatherscene*, krijgt ineens weer de kracht om op te staan en terug te gaan naar Lula, om 'nooit meer bij haar weg te gaan'. Díe kracht - en zo goed kennen de kijkers Sailor en *Wild at heart* dan al wel -, komt zeker niet uit zijn eigen innerlijk of psyche, maar moet geheel en al op het conto worden geschreven van de bovennatuurlijke ingreep door de goede fee, die als een moderne uitvoering van de klassieke

deus ex machina hoog boven Sailor in de wolken hangt.

De kunstgreep duikt ook in andere postmoderne films op. Een hilarisch hoogtepunt in *Pulp Fiction* is het professionele dieptepunt in het leven van de twee gangsters: Vincent heeft per ongeluk een vriend van Jules doodgeschoten terwijl ze over de snelweg rijden. De auto zit onder het bloed en ieder moment kunnen ze door de politie worden aangehouden. Ze rijden naar het huis van oud-collega Jimmy (vertolkt door Tarantino zelf), waar Jules telefonisch hulp eist van baas Wallace. Zijn almachtige baas stuurt Mr. Winston Wolf (gespeeld door Harvey Keitel), die de totale catastrofe voor Jules en Vincent weet af te wenden door in zijn machine (een Porsche) bovennatuurlijk snel te hulp te schieten. Het is niet ongeestig dat hij zich voorstelt met een understatement: 'I'm Winston Wolf, *I solve problems.'* De goddelijke hulp die hij biedt - met wat afwasmiddel, schoon linnengoed en een tuinslang - behoort tot het repertoire van iedere babysit en mist elke bovennatuurlijke glans. Met deze ingrediënten groeit Keitels verschijning in *Pulp Fiction* uit tot de geestigste *deus ex machina* uit de geschiedenis van theater en film.

Dorothy is de hoofdpersoon uit het filmsprookje *The Wizard of Oz* - een figuurtje wier dromen, angsten en wensen tot de verbeelding spreken van alle kleine kijkers in de Verenigde Staten. Dorothy komt uit Kansas, nu niet bepaald het meest vruchtbare of vrolijke deel van de Verenigde Staten. En zoals iedereen in Kansas droomt ze er slechts van om weg te komen, om 'het land achter de regenboog' te leren kennen. De film zou geen filmsprookje zijn als de onschuldige Dorothy (gespeeld door de zeventienjarige Judy Garland) niet op een dag uit haar benauwde plattelandsleventje werd weggerukt door een van die smerige orkanen vol stof, waar men in Kansas zo'n hekel aan heeft. Ze komt terecht in een sprookjesland en gaat zonder dralen op weg naar de tovenaar van Oz, wiens geheime kracht ze wil leren kennen. Haar tegenstrevers zijn de *wicked witches of West and East* (zwart haar, zwarte mantel, spitse neus, zwarte nagels), die Dorothy's tocht kunnen volgen in hun glazen bol en daar, door met hun grote lelijke zwarte nagels over de bol te wrijven, een kwade wending aan kunnen geven. De echte hulp komt van *de good witch* (witte kleding, veel glanzend blond haar en een glimlach zo zacht als een *marsh mellow).* Van de goede fee heeft Dorothy rode toverschoentjes gekregen, die ze maar tegen elkaar hoeft te tikken als ze *echt* hulp nodig heeft - iets wat, gegeven die jeugd te Kansas, wat minder vaak nodig is dan redelijkerwijs zou mogen worden verwacht. Het is dan ook een overzichtelijke wereld waarin ze zich beweegt, waar hulp en dreiging, goed en kwaad zich helder laten onderscheiden. Doortje, zoals ze in de Nederlandse navertellingen heet, leert op haar weg over de *yellow brick road* de onschatbare waarde kennen van innerlijke kracht en zelfvertrouwen, krachten die volgens de tovenaar van Oz de toverkracht te boven gaan. Al met al *a good lesson in life*, en Doortje keert dan ook gelukkig terug naar Kansas, want na dit alles weet zij zeker: *there is no place like home!*

Lula is gemodelleerd naar Dorothy: ook zij is jong en argeloos, wil het leven leren kennen en gelooft in heksen en ook zij draagt rode toverschoentjes (ook al hebben die een naaldhak en een slangenmotiefje). En ook voor Lula geldt dat deze schoenen haar verzekeren van de steun van de goede fee, want als zij ze, op het moment dat ze door Bobby Peru wordt aangerand, tegen elkaar tikt, verdwijnt hij inderdaad.

De verwijzingen naar *The Wizard of Oz* zijn legio. Al direct na de openingsscène verschijnt, in een maximale close-up, de klauwachtige hand van de slechte heks die over haar glazen bol strijkt. Later ziet Lula de heks vliegen op haar bezemsteel - ze lijkt dan als twee druppels water op haar moeder - en nog weer later schakelt Lula haar uit door haar cocktailglas te legen boven het fotolijstje met haar moeders portret: Marietta lost op in een sliertje rook, zoals de slechte heks oplost in het niets wanneer Dorothy een emmer water over haar heen gooit. Alle blonde pruiken van Lula en haar moeder verwijzen naar het haar van de fee, alle grote zwarte, rode en rose nagels van Marietta en Lula (wier handen en nagels een belangrijke rol spelen in de vrijscènes) verwijzen naar de lelijke zwarte nagels van de *wicked witches*.

Dat in *Wild at heart* vaak verwezen wordt naar *The Wizard of Oz* wil nog niet zeggen dat deze twee filmwerelden veel gemeen hebben. Integendeel. De gekken, mismaakten, gangsters en perverten die Sailor en Lula op hun weg tegenkomen, staan vér af van de wereld van het filmsprookje voor kinderen. Dat Lula en Sailor toch in allerlei situaties aan *The Wizard of Oz* moeten denken wil niets anders zeggen dan dat ze die kinderfilm wel degelijk nog steeds ervaren als een van

de Grote Verhalen over de Amerikaanse samenleving. Ze geloven ook in het Grote Verhaal over Elvis, met al zijn songteksten en danspassen en zijn ideeën over eeuwige Liefde [lees verder onder *Elvis*]. Lula is niet alleen verbonden met Dorothy en haar sprookjeswereld, maar ook met Lolita uit de gelijknamige roman van van Vladimir Nabokov. Deze roman is verfilmd door Stanley Kubrick, naar een scenario dat hij samen met Nabokov had geschreven. *Lolita* presenteert het perverse sprookje van de obsessieve en onmogelijke pedofiele liefde van Humbert Humbert voor het kindmeisje Lolita. Humbert heeft haar moeder onder vals voorwendsel getrouwd en na haar dood verwerft hij de voogdij over Lolita. Met enige vindingrijkheid, die moet voorkomen dat hij als pedofiel tegen de lamp loopt, kan hij zodoende naar goeddunken over het kleine meisje beschikken. Hij neemt haar mee op een lange tocht annex vlucht door de Verenigde Staten, om haar weg te houden van de glurende ogen van buren en familie. Al in de eerste nacht, in hun eerste gemeenschappelijke hotelkamer, slaapt Humbert Humbert met Lolita. Tot zover volgde Kubrick min of meer het boek van Nabokov, maar op dit punt deed zich een probleem voor. Hoe moest hij de zonder veel preutsheid beschreven nacht van Humbert Humbert met het kindmeisje Lolita verfilmen - een beschrijving die deel uitmaakt van een roman die vol dubbelzinnigheden zit en niet zozeer een perverse roman is alswel een roman over een perverse liefde? De enscenering van de eerste nacht met Lolita ontbreekt. De film bevat wel een metaforische verwijzing: het afgezwakte, licht dubbelzinnige (maar niet perverse) beeld van de oudere man die in de beslotenheid van een hotelkamer watjes tussen de tenen van zijn stiefdochter heeft geklemd en haar teennageltjes lakt. In de motelscène uit *Wild at heart* met Lula en Sailor die er na diens gevangenisstraf hun eerste nacht doorbrengen, zit een vergelijkbare scène: ook daarin worden teennagels met watjes ertussen knalrood gelakt. Zo wordt de geschiedenis van Lula met die van Lolita verbonden. Overigens geeft die verwijzing extra reliëf aan de verdorven kanten van Lula's leven en aan de, in beide films figurerende, driehoeksverhouding met een moeder, een dochter en een minnaar.

Elvis Presley vormt de belangrijkste inspiratiebron voor de manier waarop Sailor invulling geeft aan zijn mannenrol. Dit verband wordt direct in de openingscène gelegd, met behulp van verwijzingen naar *Jailhouse Rock*, waarin Elvis de hoofdrol vertolkte. Aan het einde van deze scène staat Sailor, nadat hij zijn zwarte aanvaller heeft gedood, onderaan de trap, een sigaret losjes in zijn mond, met zijn arm omhoog en zijn wijsvinger opgeheven naar Lula's moeder, die op de bovenste trede heeft staan toekijken. Deze geheven vinger duidt mogelijk op beschuldiging en bedreiging, maar belangrijker is wellicht dat Sailor dit gebaar kopieert van Elvis, de *king of rock & roll*, die van dit gebaar zijn handelsmerk maakte. Het gebaar keert in *Wild at heart* verschillende keren terug, net als de songs van Elvis, met ‘Love me tender’ aan het slot van de film als hoogtepunt. Wat is het belang van dit gebaar? Het gaat niet om de betekenis, want het betekent niet zoveel. Het maakte onderdeel uit van Elvis' *rock & roll-act*. Het is een gebaar, een zich uitrekken, dat aan diens silhouet een extra glans gaf, en het ging iets betekenen omdat Elvis zelf iets ging betekenen. Hij werd de held van een generatie, verbonden met *sex and drugs and rock & roll*

Een van de eerste Amerikaanse films waarin dit type Elvis-held geassocieerd raakte met de wereld van de kleine gangsters en geweld, is *Breathless*, de *remake* uit 1983 door de Amerikaanse regisseur Jim McBride van A *bout de souffle* van Jean

Luc Godard. De hoofdpersoonvan dit filmverhaal is een *outlaw*, in de oorspronkelijke versie gespeeld door Jean Paul Belmondo en in de *remake* door Richard Gere. Gere maakte er een door en door Amerikaanse held van, gemodelleerd naar Elvis: hij loopt niet, maar danst; in zijn hoofd heeft hij geen gedachten, maar een *beat*, en als hij een Elvis-song zachtjes voor zich uit zingt, raast die *beat* steeds weer als *speed* door zijn bloed. Hij is nooit stil, hij denkt nooit na, hij is altijd *speedy*, onmaatschappelijk en amoreel. Zijn enige referentiekader is Elvis en zijn enige motivatie is swingend te leven, als in een *rock & roll*-nummer. Gere's vertolking van de mannenrol, die bij Bogart en Mason en Stewart nog diepte heeft, gaat niet dieper dan zijn spieren: trillend, swingend, snel, opgepept, opgejaagd, onrustig. Van dit type held is Sailor een nazaat. En niet alleen hij: de zogeheten *Nouvelle Violence*-films, waartoe naast *Wild at heart* en *Pulp Fiction* ook *Reservoir Dogs* en *Fargo* kunnen worden gerekend, zitten vol met indirecte Elvis-vertolkingen in de vorm van *speedy* gangsters met soms wel heel weinig allure, maar altijd met die zeer wonderlijke, om niet te zeggen averechtse ver-

houding tot *the American dream* [lees verder onder *Nouvelle Vague en Nouvelle Violence*].

Eclectisch. De vraag die zich in verband met de wilde verhaspeling van bronnen aandient, luidt: is het niet ongerijmd om de onschuld van de sprookjeswereld van *The Wizard of Oz* te verbinden met de perverse wereld van Lolita, de *rock & roll*-wereld van Elvis en de criminele wereld van outlaws en kleine gangsters, en dit alles met die wereld vol *weirdo' s* waarin Sailor en Lula zelf leven? Wel, dat is niet het probleem voor de personages, maar voor de kijkers! Slechts voor de kijkers bestaat er een ironische discrepantie tussen *The Wizard of Oz* en de wereld van Lolita, Elvis en de hoofdpersonen van *Wild at heart 'You just took me right over the rainbow!'* zegt Lula tegen Sailor als ze beiden tevreden hun postcoïtale sigaret roken - en ze zou niet minder gemeen kunnen hebben met de maagdelijke Dorothy, die zich het land achter de regenboog heel anders voorgesteld moet hebben.

Eclecticisme verwijst binnen het postmodernisme niet naar de *filosofische feilen* van het naar willekeur en believen putten uit zeer uiteenlopende en zelfs tegengestelde bronnen, maar naar de esthetische voordelen ervan. In de postmodernistische film is dit een veelbenutte kunstgreep: overvloedig citeren - bij voorkeur uit 'betekenissystemen' die onverenigbaar zijn en waartussen een ironische of navrante kloof gaapt. Het toont de onmogelijkheid aan om dwars door alle ons omgevende Verhalen en Beelden heen de 'buiten-filmische werkelijkheid' te zien en een coherente visie of wereldbeeld te ontwikkelen [lees verder onder *Ironie* en *Intertekstualiteit*].

Ezechiël. Om een sterk voorbeeld van de eclectische werkwijze aan te halen: dat Jules uit *Pulp Fiction* de bijbel weet te combineren met de gangstercodes zoals hij die kent uit de pulpliteratuur, en dat hij zelfs citaten uit *Ezechiël* aanhaalt om zijn gangs terpraktijk voor zichzelf te legitimeren, wil nog niet zeggen dat wij als kijkers worden geacht te gaan geloven dat zijn wereld en die van de bijbel vele trekken gemeen hebben. Er bestaat een opvallende discrepantie (die weer ironisch is) tussen de gebruikelijke manier waarop de bijbel wordt aangewend - om iemand voor te houden níet te doden - en de manier waarop Jules de geciteerde verzen interpreteert. Op het moment waarop Jules zijn slachtoffers koud gaat maken, houdt hij hen de bijbelpassage voor die hij uit het hoofd opzegt, luid en zonder zich te laten onderbreken, *Ezechiël* 25:17, over het kwaad en de verleidingen waaraan de goede man op zijn levensweg is blootgesteld en hoe hij, als zijn broeders hoeder, de zwakken leidt door de *valley of darkness*. Getuige het slot van het citaat, dat overigens de oorspronkelijke bijbelpassage nochalant verhaspelt, voelt Jules zich zijn broeders hoeder, (let wel, Jules noemt zijn baas Wallace *brother*, zoals onder zelfbewuste zwarte Amerikanen niet ongebruikelijk is): 'And I will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison and destroy my brothers. And you will know my name is the Lord when I lay my vengeance upon you.' Dit citaat wordt op een wel heel wonderlijke, oneigenlijke manier gebruikt, als opmaat tot Jules' fatale wraakacties in opdracht van *brother* Wallace. De bijbelpassage effent zelfs de weg tot zijn bestaan als gangster. In de climaxscène kiest Jules voor een andere weg en zweert hij zijn leven als gangster af. Waarom? Omdat hij in *a fucking miracle* heeft gevoeld hoe Gods hand de kogels tegenhield. En omdat hij tot het inzicht is gekomen dat hij die Ezechiël-passage altijd verkeerd heeft

geïnterpreteerd (tot dan toe hadden wij een gangster in hem gezien en geen dogmatisch exegeet)! Hij formuleert een nieuwe interpretatie en start op basis daarvan een nieuw leven. Met citaten kunnen we dus alle kanten op [lees verder onder *Intertekstualiteit*].

Freud en de psycho-analyse zijn in de postmoderne film al evenmin bronnen die buitengewoon serieus worden genomen. De slordig, maar overdadig aangebrachte psychische make-up van deze postmoderne personages zonder karakterologische substantie steekt de draak met de manier waarop in de klassieke Hollywood-film de personages worden voortgedreven door hun onbewuste wensdromen en drijfveren, angsten en trauma's en doorsnee-ellendige verwikkelingen in hun vroege jeugd. Neem de manier waarop de levensgeschiedenis van Butch (vertolkt door Bruce Willis) in *Pulp Fiction* wordt samengeperst in één *flash back*. Christopher Walken als Captain Koons, sterk vervormd door een groothoek-opname vanuit een laag kinderperspectief, vertelt aan de kleine Butch hoe diens vader, grootvader en overgrootvader als militairen en krijgsgevangenen werden voortgedreven door een enkel motief: het behouden

van hun gouden horloge voor hun nageslacht. Juist door de overdrijving van de ellende en de luchthartige samenballing ervan in een klein stukje van de film, wordt het een parodie op de subtiele, afgemeten presentatie van levensgeschiedenissen en persoonlijke motieven in de psychologisch-realistische film. Parodistisch is ook de presentatie van de kinderjaren van Lula, in een notendop verteld aan Sailor terwijl ze eigenlijk haar teennageltjes moet gaan lakken. In enkele seconden komt de toeschouwer erachter dat ze slachtoffer is van incest en mishandeling, dat haar oom en vader vermoord zijn, dat ze getuige was van een Freudiaanse oerscène en dat ze figureert in een Oedipale driehoek. De analytici zal ook het web aan Freudiaanse verwijzingen in de rest van de film niet ontgaan: de monden en handen die rood zien van het bloed en verwrongen zijn van het bijten en klauwen, een moeder die als twee druppels water lijkt op haar dochter, geweld dat zich niet van passie laat onderscheiden, enzovoort. Voer voor psychologen, kortom. Voer ook voor Amerikaanse critici die met deze aanwijzingen wel raad wisten.

Ironie. Het is een goor sprookje waarin Doortje terecht is gekomen, met incest, moord, moederbinding, sado-masochisme, zwarte magie, maffiabendes, verkrachters, *leather-guys*, huurmoordenaars en bankovervallen. De virulente reacties van de gemiddelde Amerikaan op *Wild at heart* worden ineens begrijpelijk: hún *Wizard of Oz* en hún Elvis zijn in *Wild at heart* geperverteerd, dat wil zeggen: voorzien van een betekenis die tegengesteld is aan de betekenis van de brontekst. We kunnen hier spreken van ironie, maar dan niet van de milde of smakelijke soort [lees verder onder *Nouvelle Vague en Nouvelle Violence*].

Intertekstualiteit. In de postmoderne film dringen zich oneindig veel betekenisverbanden op aan degene die niet louter binnen de grenzen van de film naar verbanden zoekt (intra-filmisch) of naar verbanden tussen de film en de werkelijkheid (extra-filmische verbanden), maar kijkt naar de inter-filmische of inter-tekstuele verbanden, dus naar verbanden tussen deze en andere films. Dat zijn er - en dit is karakteristiek voor postmoderne film - teveel om op te noemen: *The Wizard of Oz, Jailhouse Rock, Lolita, Paris, Taxis, The Fugitive Kind* of films met Elvis en Marlon Brando en zijn *snake skin jacket. Wild at heart* is een eigenaardig filmisch weefsel, een collage van beelden en muziekfragmenten met reminiscenties aan allerlei andere films; een film over film kortom. En toch! Het merkwaardige van *Wild at heart* is dat, hoe gekunsteld deze film ook is, je toch ‘vergeet dat het maar film is’. Film lijkt zo ‘echt’, omdat het filmbeeld *iconisch* is.

Iconiciteit is afgeleid van het woord *icon* of *beeld*. De manier waarop in film een ding wordt afgebeeld is *iconisch*, dat wil zeggen dat het filmische beeld, ook al is het twee-dimensionaal, zeer sterk lijkt op de buitenfilmische werkelijkheid. Het is verhelderend om te bedenken dat dit niet geldt voor literatuur. *Boom* of *tree* of *Baum* of *l'arbre* of *mti* - deze letters, deze klanken - lijken niet op het ding waarnaar zij verwijzen. Maar bomen in de film lijken wel op bomen buiten de film. Het gevolg is dat we, als we naar film kijken, gemakkelijk vergeten dat naar we naar filmbeelden kijken en niet naar de wereld buiten de film; het onderscheid vervaagt.

Als er één medium geschikt is om gestalte te geven aan het postmoderne gezichtspunt dat het onmogelijk is om de werkelijkheid direct waar te nemen, buiten

alle tekst (weefsel, film) om, dan is het film. David Lynch heeft deze visie artistiek vormgegeven. Veelzeggend is de levensles die Sailor zijn zoontje meegeeft op het moment dat hij denkt voorgoed uit diens leven te vertrekken: het is oppassen geblazen als hij ooit in zijn leven nog eens verzeild raakt in een situatie waarin hij bungelt aan een strop *'zónder (film-)muziek op de achtergrond'*! Wie veel film en televisie heeft gekeken, heeft vanzelf ieder gebaar al wel eens gezien en hoort in een alledaagse situatie vanzelf de bijpassende muziek op de achtergrond weerklinken.

Nouvelle Vague en Nouvelle Violence. *Nouvelle Violence* is een nieuwe stroming in de Amerikaanse film die, met een knipoog naar naoorlogse Franse Nouvelle *vague*-filmers zoals Godard, de codes van de film veranderen. *Nouvelle Violence* is film over film en filmgeweld en steekt de draak met de codes van de actiefilm in het bijzonder. Letwel: geweld is een veel groter item buiten film dan ín film; het is een groot maatschappelijk probleem, met name in de Verenigde Staten. Maar voor de cinefiel is geweld alleen interessant wanneer er filmcodes en de vernieuwing ervan in het geding zijn. En die zijn in het geding in de Nouvelle *Violence*-films. *Wild at heart* zadelt de kijkers direct in de ope-

ningsscène op met een probleem [zie onder *Beat*]. Wie de kunstfilm gewend is, kijkt bevreemd en geschokt naar een scène met zoveel geweld en zoveel smerigs. Ook wie wel eens is bedreigd zal niet blij zijn met deze scène. Maar verrassender is dat er zelfs voor de vaste bezoekers van de doorsnee-actiefilm - met Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger of Sylvester Stallone - weinig te genieten valt. Hun erecodes worden namelijk geschonden: de manier waarop Sailor het hoofd van zijn aanvaller op de grond beukt, is overdreven en onsmakelijk en bovendien onvoldoende gemotiveerd en gelegitimeerd. Het geweld in *Wild at heart* maakt geen onderdeel uit van een overzichtelijk ethisch systeem, met *goodies* and *badies* zoals in gewone actiefilms, waarin immers 'een hoger principe' gediend wordt. Het is met dít type 'rechtvaardiging' dat in *Wild at heart* en *Pulp Fiction* en andere zogenaamde *Nouvelle Violence*-films de draak wordt gestoken: Jules schiet Brett in zijn schouder als hij een keer te vaak 'Wat zeg je' zegt, en hij had Brett al gewaarschuwd! Vincent schiet Marvin per ongeluk door zijn hoofd. Butch maait Vincent neer met een automatisch pistool op het moment dat (omdat?) de toast uit het roostertje schiet en ze beiden schrikken. Het geweld is niet 'gemotiveerd' en niet tragisch, wat geweld buiten film eigenlijk altijd wel is in de zin dat het medelijden met het slachtoffer opwekt. Voor sommige toeschouwers schijnt dit verwarrend te zijn. Er schijnen zelfs kijkers te bestaan die zich er schuldig over voelen dat zij geen medelijden voelen voor de filmslachtoffers. Anderen voelen hooggestemde woede in zich opkomen. Dat is edelmoedig, maar onpraktisch. *Nouvelle Violence*-films gaan niet over geweld buiten de film. Ze brengen geen geweld in de wereld en ze helpen het er niet uit - hoogstens helpen ze het geweld uit de film, door een aantasting van de codes en de kijkhouding op het punt van het geweld. Deze films zijn destructief voorzover ze het ethische systeem van de actiefilm afbreken.

Tragedie *exit* De tragedie heeft een bepaalde structuur omdat een bepaald effect wordt beoogd. Het beoogde resultaat van de tragedie is de morele of mentale zelfondervraging van de toeschouwer. De . kunstfilm volgt deze traditie en heeft dan ook een openbarings- of *epifanie*-karakter. Het publiek wordt aangegrepen door de morele, sociale of psychologische conflictstof en komt tot (zelf-)inzicht. In postmoderne film wordt een dergelijk resultaat niet nagestreefd, noch kan er een dergelijk effect aan worden toegeschreven. Het effect berust niet in de sfeer van het bewust wijzigen van het inzicht in zichzelf en de wereld, maar in het wijzigen van de kijkhouding van de toeschouwers - een kijkhouding die zich aan de directe zelfwaarneming onttrekt. Films als Wild at heart of Pulp Fiction willen dat de toeschouwers komen kijken, maar niet dat ze meeleven en -lijden en zich identificeren met de filmpersonages. Toch is er ook in deze films verbluffend veel bekends, zij het niet op het niveau van de personages en hun emoties. Overbekend is echter ál het overige materiaal van de film, van de stoffering van de *fast food culture* tot en met de muziek en de beelden die zijn ontleend aan de televisiefilm en de populaire film. Film over film is nog nooit zo alledaags en onfilosofisch geweest.

Da capo! Volti subito!

Postscriptum. Zie voor de literaire termen het *Lexicon van literaire termen* van H. van Gorp. De filmische begrippen worden op een verhelderende manier behandeld door Bordwell en Thompson in resp. *Filmart: An Introduction* en *Narration in the*

Fiction Film. De dialoog uit *Pulp Fiction* is ontleend aan Tarantino's scenario, gepubliceerd door Faber & Faber. Internationale kritieken op deze films zijn eenvoudig raadpleegbaar via Internet. De eerste reacties in vaktijdschriften (zoals *Skrien)* zijn nog wat onrijp. Ik hoop en vermoed dat na *Fargo* de discussie een nieuw elan zal krijgen. Ik bewaar goede herinneringen aan de gesprekken over deze films in de colleges Filmanalyse, waarvoor ik de studenten bij deze dank.

A.M.A van den Oever (1957) studeerde Nederlands en Filmkunde aan in Nijmegen. Ze is verbonden aan de vakgroep Nederlands van de Rijksuniversiteit Groningen, waar ze colleges geeft over verhaalvorm in literatuur en film. Ze publiceerde eerder in BZZLLETIN, o.m. over moderne en postmoderne literatuur. Nam deel aan het seminar scenarioschrijven van het Film Institute *in Los Angeles in het Filmmuseum in Amsterdam in 1981 (verslag gepubliceerd door Olga Madsen, 1982).*

Katalin Herzog

Een artistiek land van Kokanje
Waarden en normen in de postmoderne beeldende kunst

De geschiedenis van de moderne kunst moet nodig herschreven worden, dacht ik na het bezoek aan de tentoonstelling *De Pictura* in het Stedelijk Museum te Amsterdam.[1] Daar werden, onder de naam van Kurt Schwitters, Noorse landschappen tentoongesteld die zich alleen door hun formaten en het gebruik van olieverf onderscheidden van de gebruikelijke kerstkaarten met besneeuwde dennenbomen. Wat was hier aan de hand: een grap van de museumstaf? Of waren deze werken werkelijk van Schwitters - een kunstenaar die ik tot dan uitsluitend als een avant-gardist had beschouwd? Bij nadere informatie bleek dat de kunstenaar, die Noorwegen vaak bezocht, deze werken ter plekke voor de verkoop had geschilderd en dat hij naast zijn avant-gardewerk ook traditionele landschappen en portretten was blijven maken. Toen ik verder las dat deze schilderijen pas in 1995 in de openbaarheid waren gebracht, besefte ik dat die nieuwe kunstgeschiedenis al in aantocht was. Kennelijk durft men nu oeuvres van avant-gardekunstenaars in al hun complexiteit te tonen. Zo kan men ook laten zien dat zij weliswaar behoorden tot een groep vooruitstrevenden, maar ook deel bleven uitmaken van de westerse traditie.

Het is dan ook niet zo vreemd dat juist Schwitters zulk 'kitscherig' werk maakte. Of hij dat nu alleen voor de verkoop of ook voor zijn plezier deed, hij was een dadaþst die zowel de kunst verder ontwikkelde als de spot ermee dreef. Als theoretici de oorsprong van het postmodernisme in de beeldende kunst willen traceren, komen ze dan ook steevast bij Dada en surrealisme, dus in de eerste decennia van de twintigste eeuw terecht. Dada protesteerde tegen de cultuur die de Eerste Wereldoorlog had voortgebracht en daarmee ook tegen de beginnende abstractie van het kubisme. De werken van dadaïsten zoals Schwitters en Marcel Duchamp waren geen fraaie en afgeronde kunstwerken, maar vaak toevallig ontstane collages of montages van verschillende beelden en dingen. Het uit het dadaïsme voortgekomen surrealisme exploreerde het onderbewuste en de droom, waarbij bijvoorbeeld Salvador Dali en René Magritte een nieuwe figuratieve kunst ontwikkelden. Beide richtingen sluiten meer aan bij het banale van het dagelijkse leven dan bij de hoge aspiraties van de abstracte kunst. Zij vertonen dus al de anti-puristische, eclectische houding van de kunst na de jaren zestig: het postmodernisme. Maar zowel het dadaïsme als het surrealisme maakten wel deel uit van de Europese avant-garde, waarmee de postmoderne kunst een ingewikkelde relatie heeft. Daarom moeten we voor het begrijpen hiervan eerst iets van de kunst van de avant-garde weten.

Verschillende avant-gardes

Inzicht in de structuur van de kunst van de avant-garde wordt bemoeilijkt door het feit dat deze eigenlijk twee keer is begonnen: in Europa in de eerste decennia van de twintigste eeuw en in Amerika tijdens en na de Tweede Wereldoorlog. De Europese avant-garde bevatte kleine groepen vooruitstrevende kunstenaars die in de marge van de veelsoortige, meer traditionele en moderne kunst werkten. Maar ook de avant-garde was stilistisch niet homogeen en scheidde kunstsoorten niet strikt van

elkaar. De abstracte kunst van de Blaue Reiter, het Suprematisme en De Stijl hadden zich naast, en soms in dialoog met de (veelal figuratieve) kunst van Dada en surrealisme ontwikkeld. Zo was bijvoorbeeld Theo van Doesburg lid van De Stijl, maar ook dadaïst; Juan Miro was een surrealist die een abstracte beeldtaal hanteerde. Veel avant-gardistische beeldend kunstenaars schilderden en beeldhouwden, maakten decors voor toneel, schreven zelf toneelstukken en gedichten en voerden theatrale acties uit. In die tijd zelf moet er een enorme 'creatieve chaos' geheerst hebben, waarin vele tegengestelde uitgangspunten om de voorrang streden. Maar achteraf bekeken tekenen zich in deze heterogeniteit wel enige gemeenschappelijke waarden en normen af. We zien dat de avant-gardekunstenaars

de banden verbraken met de mimetische, ‘afbeeldende’ traditie (wat niet hetzelfde is als de figuratie), zich tot buiten-Europese culturen wendden, tot dan toe niet-artistieke gebieden van de cultuur binnen hun werk haalden, naar radicale artistieke vernieuwing streefden en veelal een utopische houding ten opzichte van maatschappelijke ontwikkelingen vertoonden. Met andere woorden: de prototypische avant-garde-kunstenaar wilde nieuwe, originele werken maken die als model kunnen worden gezien van een nieuwe maatschappij, geschikt voor een nieuwe mens.

De ontwikkeling van de Amerikaanse avant-garde verliep anders dan die in Europa. Belangrijke vertegenwoordigers van de Europese avant-garde, zoals Piet Mondriaan (De Stijl), Marcel Duchamp (Dada) en Max Ernst (surrealisme) emigreerden en ook de werken van in Europa gebleven kunstenaars waren in museumcollecties beschikbaar. De Amerikaanse avant-garde, die zichzelf wel als een pionierbeweging zag, hoefde dus niet met niets te beginnen. Uiteen vermenging van sporen van het surrealisme en de abstracte kunst ontstond het Abstract Expressionisme, waartoe werk van kunstenaars als Jackson Pollock, Mark Rothko en Barnett Newman wordt gerekend. Ook de aanwezigheid van sterke critici/theoretici, zoals Clement Greenberg en Harold Rosenberg, versnelde de ontwikkelingen aanzienlijk. Vooral Greenberg radicaliseerde sommige waarden en normen van de abstracte tak van de Europese avant-garde, vermengde ze met de uitgangspunten van de eerder genoemde schilders en met filosofische inzichten over de historische richtingvan de kunst. Volgens hem stevenden de verschillende kunstsoorten af op een zuivering en een helder bewustzijn van hun eigen aard. Voor de schilderkunst kwam dit neer op een verhoogd besef van de platheid van de drager (doek of paneel), de eigenaardigheden van het medium en op de uitsluiting van het illusionistisch afbeelden van voorwerpen. Greenbergs rol was dus dubbel: hij legitimeerde het Abstract Expressionisme dat (min of meer) aan zijn criteria voldeed en hielp tegelijkertijd hetzich verder te ontwikkelen. Uiteindelijk resulteerden de gemeenschappelijke inspanningen van kunstenaars en critici in een ernstige, ‘hoge’ kunst met een aantal radicale (negatieve) waarden en normen die als volgt samengevat kunnen worden: geen vermenging van kunstsoorten, geen illusie, geen leesbare symbolische verwijzingen. Toen deze echter in de jaren zestig door *hard edge*-schilders als Ellsworth Kelly en Kenneth Noland en kunstenaars van de Minimal Art als Donald Judd en Robert Morris gerealiseerd waren, werden ze door de Pop Art van kunstenaars als Roy Lichtenstein en Andy Warhol meteen weer overschaduwd.[2.] Pop Art was immers een figuratieve, soms zelfs illusionistische (want door de fotografie geïnspireerde) kunst, die zijn onderwerpen putte uit het dagelijkse leven in de grote stad en dus banaal en direct herkenbaar was. Zij vermengde met gemak commerciële beelden als reclames voor etenswaren, *glamour*-foto's van filmsterren en striptekeningen met verworvenheden van de hoge kunst, combineerde schilderkunst met beeldhouwkunst en beeldende kunst met theatrale acties die *happenings* werden genoemd. Hoewel het na de Tweede Wereldoorlog er even op leek dat de abstractie zou overwinnen, moest de Amerikaanse avant-garde ook de erfenis van Dada en surrealisme verwerken. Het Abstract Expressionisme had gedeeltelijk al een surrealistische oorsprong en ook Duchamps invloed begon zich in de Pop Art steeds meer voelbaar te maken. Een verder complicerende factor was, dat zich vanaf de jaren vijftig een dialoog tussen Amerikaanse en Europese kunst ontwikkelde.[3.] Uit meer of minder latente trekken

van de verwerkte erfenis van Duchamp ontstonden nieuwe stromingen, zoals de Concept Art in Amerika en Fluxus in Europa.[4.] Beide stromingen waren meer gericht op het oproepen van ideeën dan op de vormgeving van het kunstwerk, maar terwijl de eerste zich meer op taal concentreerde en ascetisch was, hield de tweede zich vooral bezig met speelse, theatrale ingrepen in het dagelijkse leven. Kunst werd, zowel in Amerika als Europa, vanaf de jaren zeventig steeds meer heterogeen, waarbij de activiteiten in Europa toenamen. Avant-gardekunst was nu overal de toonaangevende kunst, maar leek ook ten onder te gaan aan haar overweldigende succes. Zij dreef uiteen in verschillende nationale en regionale stromingen en groeperingen, een dispersie die we nu als de komst van het postmodernisme herkennen.[5.] 'Postmodernisme' wordt hier dan ook als overkoepelende term voor de diverse kunstrichtingen sinds de jaren zestig gehanteerd.

Opvattingen over postmoderne kunst

Het 'verdwijnen van de avant-garde', of - beter gezegd

- van het pure beeld ervan dat eerder een constructie dan realiteit was, noopte critici ertoe om vanaf de jaren zeventig steeds vaker over het einde of de dood van de moderne kunst te spreken. Paradoxaal genoeg bloeide de kunst in de jaren zeventig en tachtig als nooit tevoren. De geheel nieuwe, driedimensionale kunst van de installaties werd ontwikkeld, er ontstond een nieuwe expressionistische schilderkunst, uit de theatrale *happenings* ontwikkelden zich de *performances*, de fotografische media maakten nieuwe kunstvormen mogelijk en grote kunstenaars-persoonlijkheden als Joseph Beuys en Jannis Kounellis traden op de voorgrond. Was er wel iets met de kunst aan de hand? De filosoof Arthur Danto ontwierp een theorie over de veranderingen die hij waarnam. Volgens hem hadden moderne (avant-garde) kunstwerken een ‘filosofisch’ karakter gehad. Dit had hij beseft naar aanleiding van de *Britto Boxes* (1964) van Warhol die zich nauwelijks van gebruiksvoorwerpen onderscheiden. Er was dus sinds de komst van de *readymades* (gebruiksvoorwerpen door Duchamp als kunst tentoongesteld) iets anders nodig dan het uiterlijk van een werk, waardoor men kon zeggen dat het een kunstwerk was. Danto formuleerde dit als volgt: ‘Om iets als kunst te zien [...] is iets nodig wat het oog niet kan waarnemen, een atmosfeer van kunsttheorie, een kennis van de kunstgeschiedenis: een kunstwereld.’[6.] Volgens Danto geldt dit niet alleen voor de *readymades*, maar voor alle moderne werken, want om ze als kunst te zien, moet men eerst ‘identificeren’ waar het werk over gaat en dat was een met de middelen van de kunst uitgevoerde, theoretische reflectie op voorgaande stromingen. Deze duidelijke historische gerichtheid van de kunst die tot doel had om de eigen geaardheid ervan te definiëren, was in de jaren zeventig verdwenen. Toen splitste ‘de kunstwereld’ zich, volgens Danto, op in net zoveel ‘kunstwerelden’ als er kunstenaars zijn. Het ‘vrije spel’ van kunstenaars was daarmee in principe grenzenloos geworden. Volgens Danto is er nu geen duidelijke richting meer in de kunst: ‘[...] iemand kan 's morgens abstract werken,'s middags expressionist zijn, 's avonds fotorealist zijnen na het avondeten kunstkritieken schrijven.’[7.]

Er klinkt er een soort opluchting door in dit citaat van Danto. Ook andere theoretici, zoals Charles Jencks, waren niet rouwig om het ‘verdwijnen’ van de avant-garde. Zij had haar tijd gehad; eindelijk was men bevrijd van de dictatuur van de vernieuwing. Alles wat eerder uitgesloten was, symboliek, figuratie, vermenging van stijlen en kunstsoorten, kon nu terugkeren in de postmoderne kunst die, volgens Jencks ‘pluralisme’ als haar voornaamste kenmerk heeft.[8.] Terwijl Jencks het postmodernisme ziet als een terugkeer naar mogelijkheden van de kunst vóór de avant-gardes, trachten Rosalind Krauss en andere schrijvers van het tijdschrift October juist de kunst van de avant-garde aan kritiek te onderwerpen om te tonen hoe zij zelf aanleiding had gegeven voor het ontstaan van het postmodernisme. Krauss legt er de nadruk op dat het postmodernisme niet zozeer een stilistische ontwikkeling te zien geeft, maar dat het gaat om de veranderde manier waarop betekenissen tot stand komen.[9.] Beiden zijn het echter met elkaar eens dat het postmodernisme, in tegenstelling tot de kunst van de avant-gardes, zich niet meer afzet tegen de westerse tradities, niet meer streeft naar radicale vernieuwing en originaliteit en de scheiding tussen de kunstsoorten - bij Greenberg nog een programmapunt - voorgoed heeft opgegeven. Hoe zit het nu met het postmodernisme in de beeldende kunst? Kan het

in zijn totaliteit worden gekarakteriseerd of hebben we hier alleen met afzonderlijke oeuvres of zelfs losse kunstwerken te maken?

Postmoderne oeuvres en kunstwerken zijn zeer uiteenlopend, maar wie de werken goed bekijkt, kritieken, interviews en kunstenaarsteksten zorgvuldig leest, kan er wel gemeenschappelijke trekken in ontwaren. Postmoderne kunst heeft een *open* karakter, waarin *meervoudige betekenissen* en een *actieve beschouwer* belangrijk zijn.[10.] Dit was al het geval bij de avant-gardes, waar de openheid bereikt werd ofwel door het gebrek aan figuratie, ofwel door het 'collage-ren' en 'monteren' van zeer verschillende betekenisdragende elementen. Nu echter worden al deze beeldende strategieën vermengd, waardoor de openheid van postmoderne werken extreem groot is. Anders dan de kunst van de avant-gardes, die zich afzette tegen de mimetische traditie, verhoudt de postmoderne kunst zich positief tot de gehele kunstgeschiedenis, niet alleen wat stijl, maar ook wat inhoud betreft, en is daarom *interartistiek* te noemen (mijn variatie op intertekstueel). Dit was een kenmerk van de pre-moderne kunst, waarin voorbeelden een grote rol speelden, maar deze interartisticiteit verschijnt nu in een nieuw licht, omdat er geen historische en geografische grenzen meer bestaan voor ontleningen en toe-

eigeningen en ook originaliteit niet meer als een belangrijke waarde geldt.[11.]

In één stijl werken en een consequent oeuvre opbouwen, bij sommige avant-gardekunstenaars nog een noodzaak, wordt doorpostmoderne kunstenaars van weinig of geen belang geacht. Het gaat nu ook niet meer om een *radicale utopische houding* ten aanzien van kunst en maatschappij. Hoewel er door de kunst cultuurkritiek kan worden geleverd (postmoderne kunst is vaak politiek/maatschappelijk geëngageerd), richt deze kritiek zich tot duidelijk omschreven gebieden van de cultuur, bijvoorbeeld de zorg voor het milieu of de strijd tegen discriminatie van minderheden, en staan kunstenaars vele denkbeelden en manieren van handelen ter beschikking. Hun vrijheid is dus enorm toegenomen. Maar betekent dit nu dat ook zij zelf aan hun 'vrije spel' zijn overgeleverd? Bestudering van de kunst vanaf de romantiek laat zien dat met de toename van hun vrijheid, kunstenaars deze zelf gaan beperken door vanuit een *persoonlijksysteem* te opereren, waarin bepaalde waarden en normen gelden. Hoewel de oeuvres van postmoderne kunstenaars heterogener zijn dan die van kunstenaars van de Romantiek of de avant-gardes, blijven zij wel persoonlijke systemen gebruiken. Wel is de opvatting veranderd over hun rol bij het opbouwen van hun oeuvres. Postmoderne kunstenaars zijn eerder *constructeurs* of *bricoleurs* (knutselaars) die reeds bestaande materialen toeëigenen, transformeren of slechts bij elkaar brengen, dan begenadigde scheppers van totaal nieuwe zaken.[12.]

Kunst na de jaren zestig wordt dus vooral gekenmerkt door haar open en vrij karakter, wat ook impliceert dat zij gemaakt wordt door kunstenaars en bekeken/ervaren door beschouwers die zich veel 'vrijheden' kunnen permitteren. De vraag doemt op of al die vrijheid niet neerkomt op complete chaos en een verlies van elke betekenis? Volgens mij is deze vraag niet eenvoudig te beantwoorden, omdat het antwoord afhankelijk is van de waardering van die vrijheid: treurt men om het verlies van duidelijke betekenissen of verwelkomt men juist de rijkdom van de veelheid aan betekenissen? Wat echter enige helderheid kan brengen, is inzicht in de veranderingen van het web van gebondenheid en vrijheid van de kunstenaar en de beschouwer door de geschiedenis heen. Dit zal ik dan ook trachten aan te tonen door een bespreking van een aantal premoderne, avant-garde- en postmoderne werken.

Rogier van der Weyden, *Gekruisigde Christus met Mario en Johannes* (± 1462)

Pre-moderne kunst

Als eerste stel ik een middeleeuws kunstwerk aan de orde: *Gekruisigde Christus met Maria en Johannes* van Rogier van der Weyden van omstreeks 1462. De gekruisigde is hier tegen een effen rood kleed afgebeeld. Ter weerszijden van hem staan Maria, door verdriet overmand en Johannes de Evangelist die een wanhopig (of weeklagend) gebaar maakt. Aan de voet van het kruis is de rotsbodem te zien die naar Golgotha, de plaats waar Christus is gekruisigd, verwijst. Dergelijke devotie-voorstellingen werden in die tijd meestal in opdracht gemaakt, waarbij de schilder meer of minder gedetailleerde instructies kreeg om het onderwerp weer te geven. Soms moest hij een complete Golgotha voorstellen met drie kruisen en een landschapsachtergrond, zoals men zich dat naar aanleiding van de Evangeliën voorstelde en reeds in andere schilderijen had gerealiseerd. Soms kon hij ook volstaan met een eenvoudige afbeelding die meer leek op een opgesteld kruisbeeld, zoals bij Van der Weyden. Dit paneel werd niet in opdracht gemaakt, maar

was een geschenk van de schilder aan de kartuizers, een ascetische kloosterorde.[13.] De 'afkorting' van het verhaal van de kruisiging en de eenvoud van de uitvoering staat waarschijnlijk in verband met de aard van de orde.

Een middeleeuws kunstenaar genoot dus wel enige vrijheid bij zijn werk. Hij kon de voorstelling met meer of minder pathos weergeven, maar hij moest daarbij wel rekening houden met de bestemming van het werk en de bestaande iconografie. Kruisigingen hadden in die tijd al een uitgebreid iconografisch repertoire, waarop enigszins te variëren was. Een dergelijk tafereel had belerende, devotionele en troostende functies, die afhankelijk van de opdrachtgevers, dus of het werk voor kooplui, hovelingen of kloosterlingen bestemd was, door de uitvoering konden worden benadrukt. Dit soort werken was derhalve er optimaal op gericht om een boodschap aan een bepaald publiek over te brengen. Maar hoe die ook verpakt was, het ging in de kern altijd om dezelfde boodschap. En ook al is het nooit mogelijk om de ideeën en gevoelens van individuele beschouwers te controleren, in die tijd was er geen sprake van dat iemand in een dergelijk werk iets anders dan een kruisiging zou zien.

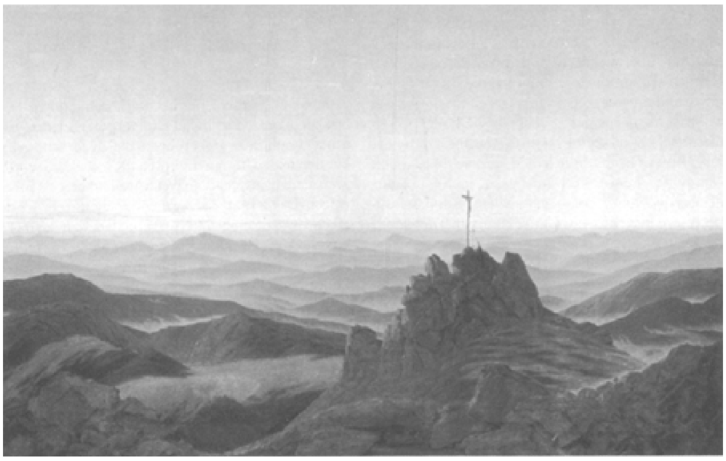
Bij Titiaans schilderij *Noli me tangere* dat uit ongeveer 1510 stamt, stuiten we op een soortgelijk, maar toch iets afwijkend weefsel van gebondenheid en vrijheid. Er bestond in die tijd al een kunsthandel, waarvoor kunstenaars werken in voorraad produceerden, maar dat betrof gangbare onderwerpen, bijvoorbeeld Madonna's. *Noli me tangere* is een onderwerp dat in de Venetiaanse kunst zelden voorkomt en het is dan ook aannemelijk dat het hier om een opdracht gaat.[14.] Beroemde kunstenaars als Titiaan werden echter door hun opdrachtgevers niet al te strikt behandeld: zij kregen vaak alleen het onderwerp op en konden dat vrij bewerken. Hierbij hielden zij echter wel rekening met eerdere uitwerkingen van hetzelfde thema die ze modificeerden. Het onderwerp op het schilderij van Titiaan komt uit het Johannes-evangelie en bevat het verhaal van Maria Magdalena die Christus ziet, nadat hij uit de dood is opgestaan. Titiaan situeert het verhaal in een soort Italiaans landschap met begroeiing, gebouwen, paden en water. Hij beeldt de figuren 'realistisch' uit en is in zijn compositie en kleurstelling vooral erop gericht om de religieus-emotionele stemmingen uit het verhaal te benadrukken. Om er echter zeker van te zijn dat de beschouwers de Bijbelse context herkennen, geeft hij Maria Magdalena nog wel haar traditionele attribuut, de zalfpot, mee. Hoewel de kunstenaar hier dus een bestaand verhaal naar zijn hand zet, en de beschouwer 'persoonlijker' bejegent, gaat het hier nog steeds om de religieuze boodschap. Deze spreekt mede van persoonlijke verering, maar verkondigt vooral de opstanding van Christus en de daardoor ontstane hoop op redding voor alle Christenen. Nu gebruikten Titaan en andere kunstenaars in die tijd, behalve religieuze ook mythologische en politiek getinte onderwerpen, die zij redelijk vrij konden uitwerken, maar ook daar ging het steeds in eerste instantie om het begrijpen van de betreffende boodschap.

Tiziano Vecelli, *Noli me tangere* (± 1510)

Bij de twee voorgaande voorbeelden zien we dus beperkte vrijheden zowel bij de kunstenaar als de beschouwer. De kunstenaar krijgt doorgaans de opdracht om een bekend of door een geleerde voor de gelegenheid nieuw samengesteld verhaal uit te beel-

den. Hij mag enigszins vrij variëren op de bestaande iconografie of een verhaal zelfs op een nieuwe manier vormgeven en er is ook een ontwikkeling naar een meer realistische en persoonlijke stijl. De opdrachtgever heeft wel de vrijheid om te kiezen voor die kunstenaar die het beste bij zijn levenshoudingpast, wiens roem zijn sociale status bevordert en/of wiens werk hij op esthetische gronden waardeert. Dit laatste is wel belangrijk, omdat kunstwerken ook altijd om hun schoonheid werden gewaardeerd. Wat de betekenissen van de voorstelling betreft, wordt de beschouwer echter duidelijk door het voorgestelde geleid. Het gaat daarbij vooral om de overdracht van waarheden van religieuze, filosofische of politieke aard, dus om de betrekking van de boodschap op het eigen leven als gelovige, als humanist, als onderdaan. De betekenissen kunnen bijgevolg niet naar willekeur van de individuele beschouwer worden geïnterpreteerd.

Deze situatie verandert langzaam en is in de negentiende eeuw bijna helemaal verdwenen. Kunstenaars werken nog maar beperkt in opdracht; het meeste werk verkoopt men via de kunsthandel of direct uit het atelier. Onderwerpen worden door de kunstenaars gekozen, vrij geïnterpreteerd of soms geheel zelf uitgevonden. Er is nog wel een relatie met de traditie, maar het kan gaan om verschillende tradities. De kunstenaar is vrij om elementen van zijn werk bijvoorbeeld aan de westerse traditie uit de Middeleeuwen of aan tradities uit het Verre Oosten te ontlenen. Wel past hij dit aan bij de opvattingen binnen zijn cultuur. Wat hij echter daaruit tot uitgangspunt kiest, bepaalt hij zelf. De vrijheid van een negentiende-eeuwse kunstenaar is dus zeer groot. Hij beschouwt zichzelf als een geïnspireerd genie, wiens belangrijkste ‘bezit’ zijn verbeeldingskracht is, en wordt ook door anderen zo gezien. Zijn subjectieve houding kan echter een communicatieprobleem doen ontstaan, omdat zijn werk niet meer op algemene religieuze en culturele contexten hoeft te berusten en moeilijk te categoriseren is. Hoewel de kunstenaar dus in deze tijd grote vrijheid kent, kan de beschouwer zich gebonden voelen, nu niet meer aan religieuze of politieke waarheden, maar aan de subjectieve ‘waarheid’ van de kunstenaar.

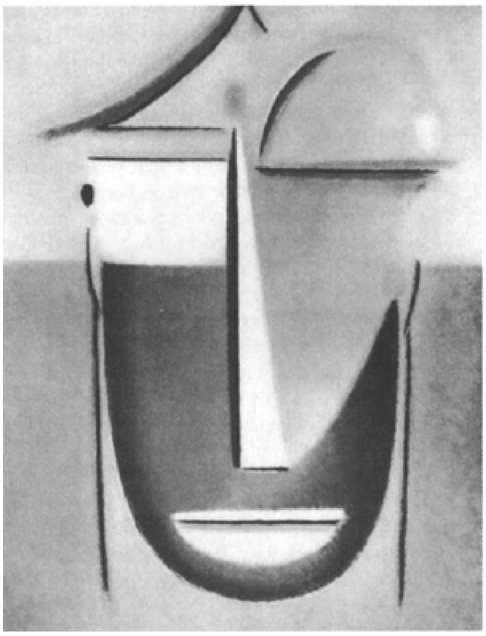


Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer(*1810)

Der Mönch am Meer, een schilderij van Caspar David Friedrich uit 1810 kan dit goed illustreren. Friedrich

maakte het werk niet in opdracht en stelde het in een openbare expositie tentoon. Het schilderij toont een stukje strand met daarop een zeer kleine rugfiguur in een lang gewaad, een smalle strook zee en een enorme, donkere lucht. Ofschoon Friedrich aanvankelijk twee schepen op het water had weergegeven, heeft hij deze later weer weggeschilderd.[15.] Aan de beschouwer wordt door het schilderij zelf dus geen iconografische hulp geboden, zoals dat bij Titiaan nog wel het geval was. In principe is hij aan de meerduidigheid van het werk overgeleverd. Is dit een nogal afwijkend landschapschilderij/zeestuk, of moet men, de titel volgend, het toch enigszins religieus interpreteren? Pas met kennis van zowel de religieuze gezindheid van de kunstenaar, die het heilige in zijn eigen gevoelswereld zocht, als de algemene pantheïstische visie van de romantici op de natuur kan de beschouwer de 'juiste noot treffen'. Nu lijkt het in eerste instantie aannemelijk dat de eigentijdse beschouwers hiervan op de hoogte waren - maar dat was vaak niet het geval. We weten dat sommige bezoekers van de tentoonstelling klaagden dat er zo weinig te zien was op dit schilderij.[16.] Dit is niet zo verwonderlijk als we bedenken dat kunstwerken nu openbaar tentoongesteld werden en niet meer een bepaalde bestemming hadden. Zowel ondeskundige als deskundige beschouwers oordeelden over zulke werken, waarbij opvalt dat ook de laatsten vaak traditionele criteria hanteerden.[17.] Onbegrip was dus eerder regel dan uitzondering. Friedrich zelf wist overigens dat hij met zijn werk niet op een discursief niveau kon communiceren, maar dat wilde hij ook niet. Hij richtte zich tot de verbeeldingskracht van de beschouwer. De kunstenaar moest, volgens hem, gedachten en gevoelens wekken bij de beschouwer, die niet overeen hoefden te komen met de zijne.[18.]

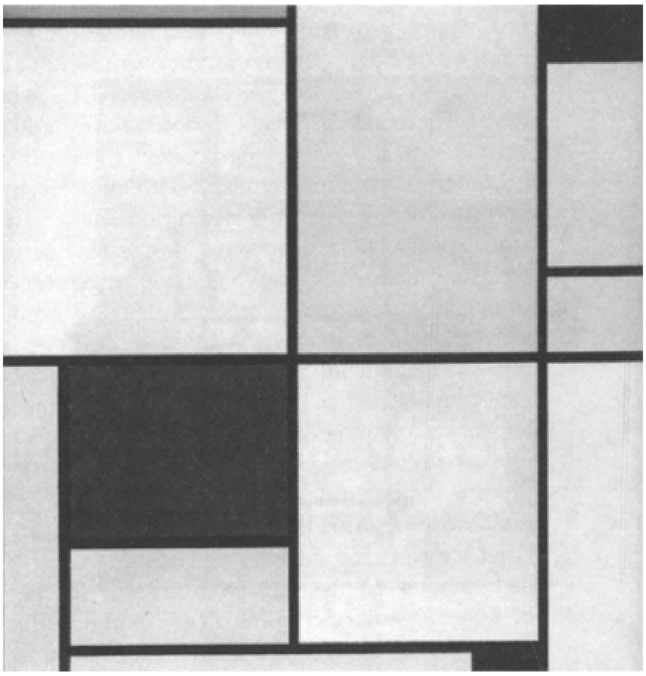
Avant-gardekunst



Alexej Jawlensky, *Urform* (1918)

Via het hiervoor behandelde werk van Friedrich is de stap naar de kunst van de Europese avant-garde, ook al moet men een eeuw overbruggen, niet meer zo groot. Op het schilderij *Urform* uit 1918 van Alexej Jawlensky is een geabstraheerd gezicht te zien, opgebouwd uit rechte en kromme lijnen en geometrische kleurvlakken. De mogelijkheid van een vrouwenportret is door de verticalen ter weerszijden van het hoofd, die op haarstrengen lijken, wel te overwegen, maar wordt door het schematisme van de voorstelling bemoeilijkt. Eerder doet het werk denken aan een masker of een icoon. In het schilderij worden dus een aantal implicaties opgeroepen die de beschouwer kunnen leiden bij zijn interpretatie, maar hem wordt geen aanwijzing gegeven welke weg hij precies moet volgen. De titel is zeer vaag en ondersteunt eerder de breedte van de mogelijke interpretaties, dan dat hij ze inperkt. Met gebruikmaking van zijn algemene culturele kennis kan de beschouwer in dit werk een portret van een vrouw of een man, een masker of een icoon zien. Toch zijn er nog wel beperkingen, want al deze ‘gissingen’ vallen binnen de kategorie ‘mensuitbeelding’ en de beschouwer kan in dit schilderij bijvoorbeeld geen jachtscène ontwaren. De vrijheid van de beschouwer wordt dus slechts door een residu van conventies beperkt. Ook de vrijheid van de kunstenaar is in principe zeer groot. Hij werkt voor zichzelf, kan elk thema kiezen en zowel figuratief als abstract werken. Om hierin niet ten onder te gaan, moet hij echter zijn mogelijkheden beperken. Zo komen oeu-

vres tot stand met een persoonlijk systeem van genres, voorstellingswijzen en thema's. In Jawlensky's oeuvre zien we een thematische concentratie op landschap en portret die hij beide tot op de grens van de abstractie ontwikkelt. Kent de beschouwer dit systeem, dan kan hij *Urform* inbedden in de lange reeks 'heilige' gezichten (van Christus, Maria en aartsengelen) die Jawlensky vanaf 1917 tot in de jaren dertig maakte.[19.]



Piet Mondriaan, *Tableau I; Compositie met rood, zwart, blauwen geel*(1921)

Ook het schilderij *Tableau I; Compositie met rood, zwart, blauwen geel* uit 1921 van Piet Mondriaan komt uit een dergelijk persoonlijk systeem voort. Op het bijna vierkante doek is een schijnbaar eenvoudige verdeling met horizontale en verticale lijnen aangebracht, waarna de zo ontstane ongelijke rechthoeken in primaire kleuren, wit en zwart zijn ingevuld. Hoe moet de beschouwer zich tot een dergelijk werk verhouden? Net als *Urform* van Jawlensky is ook dit schilderij schematisch, maar de visuele organisatie ervan belet ons om hier een gezicht of iets anders in te zien. Toch zijn er nog steeds projectie-mogelijkheden. De beschouwer kan in dit schilderij een glas-in-loodraam, een plattegrond/landkaart of een architectonische decoratie zien, maar het werk zelf ondersteunt geen van deze pogingen tot het toekennen van conventionele betekenissen. Ook de titel geeft alleen aan dat we hier met een non-figuratief schilderij te doen hebben. De visuele spanning van het werk is zeer groot: er is een precaire ruimtelijke en coloristische balans aanwezig, maar om dit te kunnen ervaren, moet men wel naar nonfiguratieve werken hebben leren kijken. Pas door kennis van de abstracties van gevels en bomen van Mondriaan en door kennis van zijn door de theosofie geïnspireerde symboliek, dus van elementen van zijn persoonlijk systeem, kan men het werk in een kader inpassen. Dan wordt het bijvoorbeeld mogelijk om het zoeken naar een visuele balans in het werk als analogie te zien van het zoeken naar een morele of maatschappelijke balans in de werkelijkheid.[20.] Zijn beschouwers met het wegvallen van de algemene religieuze en culturele contexten, die vóór de negentiende eeuw de vanzelfsprekende interpretatieve

kaders vormden, niet juist tot extreme onvrijheid gedoemd? Moeten zij om een werk te begrijpen eerst een studie maken van het werk en denken van de kunstenaar? Mondriaan en andere leden van de Europese avant-garde waren zich bewust van het communicatieprobleem en boden in hun geschriften veel informatie over hun werk en opvattingen. Toch gingen zij niet uit van een erudiete beschouwer. Zij hadden vertrouwen in de nieuwe kunst die in hun tijd nog op onbegrip stuitte, maar op den duur zou passen bij de nieuwe mens en maatschappij die hen voor ogen stonden.

Postmoderne kunst

Vanaf de negentiende eeuw neemt de vrijheid van de kunstenaar en de openheid van het kunstwerk steeds meer toe en ontstaat het probleem van de interpretatie door de beschouwer. Ik noem dit een probleem, omdat het niet helemaal duidelijk is wat van de beschouwer vanaf die tijd verwacht wordt. Moet hij zich scholen om kunstwerken met behulp van hun con-

text te begrijpen, mag hij het werk simpelweg ondergaan, ervan genieten of, gebruik makend van zijn verbeeldingskracht, er willekeurig welke interpretatie op loslaten? De kunst vanaf de jaren zestig lost dit probleem niet op, maar gaat er wel op verschillende manieren mee om. Aan twee van deze manieren die tot op heden in de beeldende kunst worden toegepast, wil ik meer aandacht besteden. De ene is het presenteren van overbekende, direct herkenbare zaken, als een soort cadeautje aan de beschouwer, en de andere is het bij elkaar brengen van een veelheid aan betekenisdragend materiaal in één kunstwerk, die de beschouwer meer of minder vrij kan interpreteren. Als voorbeeld voor de eerste strategie wil ik de *Brillo Boxes* van Andy Warhol uit 1964 bespreken. Warhols *Boxes* zijn in hout nagemaakte en met behulp van zeefdruk bedrukte verpakkingen van de Brillo schuursponzen. Naar aanleiding van dit werk, op de grens van avant-garde- en postmoderne kunst, ontwierp Danto zijn eerder aangehaalde theorie van de ‘kunstwereld’.

Andy Warhol, *Brillo Boxes* (1964)

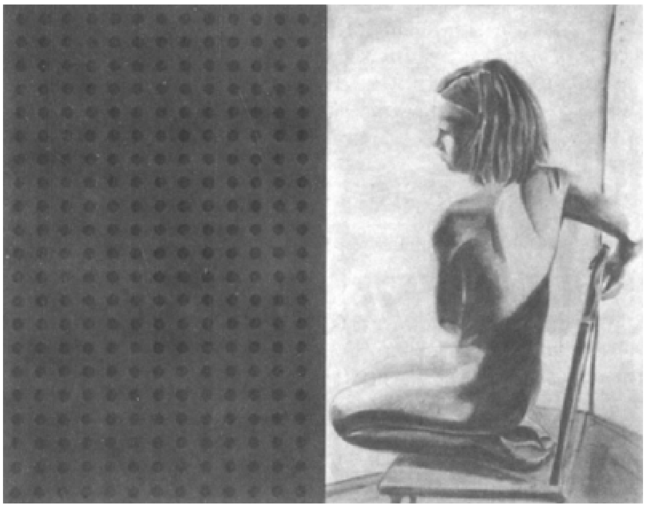
Zoals Danto beweert, helpt de tentoonstelling van de dozen in een galerie of een museum en de wetenschap dat het hier om ‘bijna’ *readymades* gaat, inderdaad om dit werk als kunst te zien. Een met de kunstgeschiedenis bekende beschouwer zou ook verdere interartistieke verbanden kunnen leggen: aspecten van de grafiek en de beeldhouwkunst worden hier aan elkaar gekoppeld en de dozen kunnen ook als attribuut in een *happening* of *performance* gebruikt worden. Zo komt men de betekenissen van het werk echter niet op het spoor, en hieraan gaat Danto voorbij. Het werk is niet geheel ontoegankelijk: de dozen zijn te herkennen als verpakkingen van een product, afkomstig uit de Amerikaanse consumptiemaatschappij; de titel bevestigt dit nog eens. Tot zover zijn de betekenissen (tot op heden) vanzelfsprekend. Maar wat hebben de *Boxes* nog meer te zeggen? Volgens mij zeggen ze zeer weinig, maar ze tonen wel iets, namelijk de ‘stomme’ aanwezigheid van in massa geproduceerde dingen in onze werkelijkheid, zoals ook de *readymades* van Duchamp

dat deden. De beschouwer wordt hier echter wel het lokkertje van de onproblematische (want niet gereflecteerde) communicatie uit de wereld van de consumptie en de reclame voorgehouden. Deze ondoordringbaarheid van het banale of zelfs het afval is het, waarmee sommige hedendaagse kunstwerken de beschouwer nog steeds confronteren.[21.] De betekenisgeving stokt snel en er blijft een soort naaktheid van de dingen en het stilzetten van de tijd over: ‘kijk naar dit hier, ervaar dit moment, nu!’.

Naast deze ‘weigering’ van symbolische betekenis kan de kunstenaar aan de beschouwer ook een meer of minder georganiseerd conglomeraat van potentiële betekenissen aanreiken. Dit wil ik laten zien door bespreking van het werk *Senza titolo* die Jannis Kou-nellis in 1967 maakte. Het ‘beeld’ is opgebouwd uit een houten frame, waarin met koorden in het midden zwarte en witte schapenwol gespannen is. De beschouwer zou kunnen weten dat het gebruik van natuurlijke en eenvoudige materialen wel vaker in het oeuvre van de kunstenaarvoorkomt(Kounellis'werk wordt tot de Arte Povera gerekend), maar verder zal hij op eigen koers moeten gaan varen, temeer daar

ook de titel (die zegt dat er geen titel is) weigert hem op weg te helpen. De verticale positie van de bundel wol zou hem kunnen doen denken aan een opgehangen lichaam van een mens of een dier. Misschien gaat het hier om een ‘zwart schaap’, een zondebok of een offerdier. Het houten frame en de positie van de wol maakt ook verbindingen met de kruisiging van Christus mogelijk, waarbij het zwart-wit naar de zonsverduistering zou kunnen verwijzen die toen optrad. Dergelijke existentiële en religieuze associaties zijn tegen de achtergrond van Kounellis' werk en denken, waarin het (her)gebruik van symbolen uit de Europese cultuur een belangrijke plaats inneemt, wel waarschijnlijk.[22.] Het werk nodigt de beschouwer ook uit om ze te maken, maar hiervoor is wel kennis vereist. Interartistieke verbanden als: het gebruik van echte materialen (montages en *readymades)*, de theatrale opstelling, het zwart-wit (veel voorkomend in avant-gardekunst die naar het sublieme verwijst) kunnen voor de geïnformeerde beschouwer hier extra associaties aan toevoegen. Maar hoewel dit werk van Kounellis zich als zeer betekenisvol voordoet, is er geen enkele garantie voor dat het een offer of een kruisiging *voorstelt*; ook andere interpretaties bijven mogelijk.

Jannis Kounellis, *Senza titolo* (1967)



David Salle, *Wild Bunch (*1982)

Mijn laatste voorbeeld, het schilderij van David Salle, *Wild Bunch* uit 1982, geeft de beschouwer nog meer mogelijkheden om met de openheid van het kunstwerk te spelen. Het werk bestaat uit een geel en een blauw doek die aansluitend aan elkaar zijn opgehangen. In het gele vlak is in grijs een naakt mensfiguur afgebeeld. Hij is van opzij, met opgezette borstkas, van zijn hoofd tot iets onder zijn knieën weergegeven. Dezelfde soort figuur is op het blauwe doek, nu in een meer ontspannen houding, te zien. Op de grens van de twee doeken is een tros groene bananen geschilderd en op het rechter vlak is iets onder de lies van de figuur een rode cirkel te zien. Het schilderij heeft een

titel die wel enkele aanwijzingen lijkt te geven. *Wild Bunch* kan verwijzen naar de tros bananen, het kan ook met de figuren, die enigszins negroïde trekken vertonen, in verband worden gebracht, maar doet eveneens denken aan de titel van een televisieserie. Veel duidelijkheid schept deze titel dus niet. De bananen kunnen ook erotisch verbonden worden met de mensen die geen geslacht bezitten. De serene uitdrukkingvan de figuren wier ogen gesloten lijken, het in- en uitademen dat de vorm van hun borstkas suggereert en de ‘dag- en nachtkleuren’ van het schilderij, maken weer meer meditatieve associaties mogelijk. Of hier nog verder doorgedacht moet worden in de richting van de uitbuiting en het lijden van mensen uit gekoloniseerde gebieden, is onduidelijk. Dit werk past wel in een persoonlijk systeem dat echter extreem los is gecomponeerd. Salie gebruikt vaak monochrome kleurvelden, met daarop geschilderde citaten uit cartoons, nieuwsfoto's, diagrammen, reclames en werken van pre-moderne en avant-garde-kunstenaars.[23.] Elk van zijn werken geeft een soort encyclopedische mix te zien van beelden en stijlen uit kunst en massamedia met niet eenduidige titels. De gebruikte beelden en stijlen zijn net als de *Brillo Boxes* eigenlijk *readymades*, overbekend en dus herkenbaar. Maar in tegenstelling tot de dozen, waar ons slechts het ding, hier en nu, wordt getoond, biedt Salle in zijn schilderijen materialen en gereedschappen waar wij als beschouwers zelf mee aan het werk kunnen gaan.

Zelf aan het werk

In het voorgaande ben ik met zevenmijlslaarzen door de kunstgeschiedenis gestapt om enige veranderingen in het web van gebondenheid en vrijheid van de kunstenaar en de beschouwer te tonen. De toename van de vrijheid van de kunstenaar en de daarmee gepaard gaande openheid van het kunstwerk deed het probleem rijzen van de interpretatie door de beschouwer. Het lijkt erop alsof ook zijn vrijheid om te interpreteren in de romantiek is toegenomen. Men zou echter ook kunnen beweren dat juist met het wegvallen van de vanzelfsprekende interpretatieve kaders, de beschouwer geen andere keuze meer heeft dan flink te studeren op het persoonlijke systeem van de kunstenaar en de geschiedenis van de kunst. Met enige weemoed kan men zich dan wenden naar premoderne werken om snel erachter te komen dat in onze tijd ook hun interpretatie veel kennis vereist.

Professionele beschouwers - kunstkritici, kunsthistorici - zullen niet aan die intensieve studie kunnen ontkomen. Iemand die echter alleen voor zijn plezier met kunst omgaat, kan het met minder kennis stellen, ook al zal hij zich wel enigszins moeten scholen. Kunstwerken doen altijd beroep op kennis, maar hebben ook een retorische/emotionele werking, doordat ze ons verleiden, emoties en ervaringen oproepen. Pre-moderne kunst doet dat net zo goed als avant-garde- en postmoderne kunst, maar daar wordt de retoriek ingezet om een niet mis te verstane boodschap over te brengen. Hoewel ook in de kunst na negentienhonderd een boodschap niet hoeft te ontbreken, is deze voornamelijk op de verbeelding gericht, waarmee het spel met emoties, ervaringen en betekenissen op de voorgrond treedt. Maar ook hier weer geldt dat men moet leren om nauwkeurig naar kunstwerken te kijken en kennis moet verwerven om het spel van de verbeelding aan het werk te zetten. Overigens is dit

spel geen tijdverdrijf zonder meer. Kunstwerken laten ons namelijk niet de werkelijkheid, maar nieuwe mogelijkheden zien: mogelijkheden van denken, organiseren, voelen en beleven die we op onze eigen levenssituatie kunnen betrekken.[24.] Hoe is het nu met de vrijheid van interpretatie in de postmoderne kunst? Bestaat hier een absolute vrijheid, of kan de beschouwer zich toch aan waarden en normen houden? Postmoderne kunst verlangt van de beschouwer veel inzet en activiteit. Hij moet actief naar visuele organisaties, verbanden en betekenissen gaan zoeken; soms wordt hij zelfs uitgenodigd om zich daadwerkelijk in het werk te begeven. Een postmodern werk komtvoort uit een persoonlijk systeem, waarbinnen de keuzes en opvattingen van de kunstenaar gestalte krijgen, en het werk is 'interartistiek': het verhoudt zich op spannende wijze tot de geschiedenis van de kunst. Kennis van de persoonlijke systemen van de kunstenaar en kennis van de kunstgeschiedenis bieden de beschouwer dus wel enig houvast, maar hij moet vooral durven te spelen, durven zijn verbeelding te gebruiken. Postmoderne werken zijn namelijk extreem open. Ze nodigen de beschouwer soms ertoe uit om *dit hier.* te ervaren en te beleven en soms om tot de interpretatie van betekenissen over te gaan. De kunstenaar kan hiervoor in zijn werk 'voorgevormde' betekenissen bieden, maar hij draagt

vooral de materialen en gereedschappen aan, waarmee de beschouwer zelf ‘aan het werk kan gaan’.

Bevinden we ons met de postmoderne kunst in een luilekkerland van grenzenloze artistieke en interpretatieve vrijheid, zoals de titel van dit artikel suggereert? Ter beantwoordig hiervan wil ik eraan herinneren dat er vroeger niet alleen een sprookje over het *land van Kokanje*, maar ook een gelijknamig spel bestond. De bedoeling was dat men toegang kreeg tot overdadige lekkernijen, maar dan moest men wel eerst een beproeving doorstaan. Het platform waarop de heerlijkheden voor het grijpen lagen, was alleen bereikbaar via hoge palen die met glibberige zeep waren ingesmeerd. Iets dergelijks geldt ook voor de postmoderne kunst. Zoals ik aantoonde, doet een postmoderne kunstenaar niet zomaar wat; om vrij te kunnen spelen, moet hij eerst zijn waarden en normen bepalen, hetgeen veel zoeken vereist en risico's nemen inhoudt. En ook van de beschouwer wordt het één en ander verwacht. Hij kan niet passief blijven en wachten tot de gebraden fazanten hem in de mond vliegen, integendeel: hij moet een zekere kennis over kunst vergaren en in confrontatie met de postmoderne werken actief naar belevenissen en betekenissen zoeken.

Katalin Herzog is sinds 1990 als universitair docent moderne kunst aangesteld bij de vakgroep Kunst-en Architectuurgeschiedenis van de Rijksuniversiteit Groningen. Zij publiceert vooral over de interpretatie van hedendaagse beeldende kunsten bereidt een proefschrift voor over ‘de artistieke opvoeding van hedendaagse beeldende kunstenaars’.

Eindnoten:

1. De tentoonstelling *De Pictura* in het Stedelijk Museum te Amsterdam werd gehouden van 31 aug. t/m 27 okt. 1996.
2. E. Lucie-Smith, *Kunst Nu*. Bussum, 1995.
3. *Europa/Amerika*, Tentoonstelingscatalogus Museum Ludwig Köln. Keulen, 1986.
4. De nadruk die Duchamp legde op het *idee* was belangrijk voor de ontwikkeling van Concept Art en Fluxus, maar kan niet alleen op Duchamps conto worden geschreven. Concept Art had ook veel te maken met Minimal Art en Land Art en Fluxus is een modificering van de totale erfenis van Dada.
5. S. Connor, *Postmodernist Culture*. Oxford, 1989, p. 65-102. J.T. Paoletti, ‘Art’. In: S. Trachtenberg (ed.) *The Postmodern Moment*, Londen, 1985, p. 53-79.
6. A. Danto,‘The Artworld’. In: *Journal of Philosophy*, 1964, p. 571-584.
7. A. Danto,‘Learning to Live with Pluralism’. In: idem, *Beyond the Brillo Box*. New York, 1992, p. 228.
8. Ch. Jencks, *Post-Modernism*. Londen, 1987.
9. R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Modenist Myths*. Cambridge, 1984.
10. U. Eco, *The Open Work*, Harvard, 1989.
11. Zie voor kenmerken van de postmoderne kunst: A. Martis, ‘Postmodern-Trans-avantgarde’. In: W. Hudson en W. van Reijen (ed.) *Modernen versus Postmodernen*. Utrecht, 1986, p. 229-281.
12. De opvatting van de kunstenaar als ‘bricoleur’ ontleen ik aan: C.Lévi-Strauss, *Het wilde denken*. Amsterdam, 1968.

13. B. Ridderbos, ‘Object en vragen’. In: B. Ridderbosen H. van Veen (red.), ‘*Om iets te weten van de oude meesters’*. Nijmegen, 1995, p. 36-39.
14. Ch. Hope, *Titian*. Londen, 1980, p. 18.
15. W. Hoffmann (Hrsg.), *Caspar David Friedrich 1774-1840*, tentoonstellingscatalogus Hamburger Kunsthalle. München, 1974, pp. 162-163.
16. R. Rosenblum, H.W. Janson, *Art of the Nineteenth Century*. Londen, 1984, p. 87.
17. Zo paste F.W.B. von Ramdohr in 1809 traditionele criteria voor de opbouw van landschappen toe op *Das Kreuz im Gebirge* (1808) van C.D. Friedrich.
18. Geciteerd in: W. Hoffmann, op.cit., (noot 15), p. 27.
19. C. Weiler, *Alexej Jawlensky*. Keulen, 1959.
20. Mondriaan verwoordde dergelijke gedachten over de aard van de werkelijkheid en de rol van mensen daarin, in zijn geschriften.
21. Dit was bijvoorbeeld het geval op de tentoonstelling *Manifesta 1* die van 9 juni t/m 19 aug. 1996 werd gehouden in Rotterdam.
22. S. Bann and W. Allen, ‘Jannis Kounellis and the Question of High Art’. In: idem: *Interpreting Contemporary Art*. Londen, 1991, p. 47-66.
23. C. Ratcliff, ‘David Salle en de New York School’. In: *David Salle*, Tentoonstellingscatalogus Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam, 1983, p. 51.
24. K. Vuyk, *De esthetisering van het wereldbeeld*. Kampen, 1992.

Joosje van Geest
Architectuur als communicatiemiddel

In de architectuurgeschiedenis is de term postmodernisme ontstaan om de kritiek aan te duiden die vanaf de jaren zestig op de na-oorlogse architectuur en stedenbouw werd geleverd. Deze hadden in de jaren vijftig een steeds strenger en dogmatischer karakter gekregen. De bouwpraktijk van de na-oorlogse periode was in belangrijke mate beïnvloed door de Moderne Beweging en stond in het teken van de opbouw van een efficiënte, kapitalistische samenleving. Omdat de kritiek van vele architecten lang niet altijd op dezelfde manier werd verwoord, zijn ook de uitdrukkingsvormen na het modernisme talrijk. Mede daarom is het moeilijk om tot een heldere definitie van de postmoderne bouwstijl te komen. Het begrip is namelijk niet alleen breed en veelomvattend, maar ook nog eens vele malen verschillend gedefinieerd.

Om het postmodernisme beter te kunnen begrijpen is het zinvol om eerst stil te staan bij de betekenis van het modernisme. Daarna komen in dit artikel de idee-en aan de orde van de Franse filosoof François Lyotard, wiens werk van grote invloed is geweest op de theorievorming rondom het postmodernisme. Vervolgens zal worden ingegaan op de ideeën over postmodernisme van Amerikaanse critici en architecten als Charles Jencks, Robert Venturi en Micheal Speaks. Tenslotte worden deze opvattingen getoetst aan het werk van de Nederlandse architect Sjoerd Soeters en de Italiaanse kunstenaar Alessandro Mendini. De laatste was verantwoordelijk voor het ontwerp van het recent opgeleverde Groninger Museum, een cruciaal gebouw bij de beantwoording van de vraag naar de definitie van postmoderne architectuur.

Het modernisme als dogma

De Moderne Beweging, ook wel het Nieuwe Bouwen genoemd, kreeg vorm door een avant-garde van jonge architecten als Le Corbusier, Mies van der Rohe en Mart Stam, die zich vanaf de jaren twintig op internationaal niveau binnen de CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) hadden verenigd. Zij organiseerden verschillende congressen waarop architectonische en stedenbouwkundige thema's werden uitgediept, variërend van ‘de woning voor het bestaansminimum’ tot de ‘moderne woonwijk of stad’. Kenmerkend was de optimistische gesteldheid ten opzichtevandevooruitgang;hetgeloofin de machine en in moderne materialen vierde hoogtij. De steeds verdergaande uitschakeling van menselijke creativiteit, die daarmee onlosmakelijk was verbonden, werd door hen niet als problematisch gezien. Deze mentaliteit stond haaks op die van de traditioneel ingestelde architecten voor wie juist het ambachtelijke karakter van de architectuur een belangrijk aspect was.

Functionalistisch en rationeel bouwen zonder ornamenten of nodeloze toevoegingen, zo luidde het credo van de CIAM. De CIAM-architectuur kenmerkte zich door het zichtbaar laten van betonconstructies en het gebruik van lichte staalprofielen, waardoor gebouwen een transparant karakter kregen. In het verlengde hiervan stond het creëren van een optimale ruimtewerking centraal. Bekende Nederlandse voorbeelden zijn de Van *Nellefabriek* (1929) in Rotterdam of de *Openluchtschool* (1928) in Amsterdam, naar ontwerp van resp. J.A Brinkman & L.C. van der Vlugt en J. Duiker.

De stedebouwkundige opvattingen van de modernen werden in het zogenaamde Chartres van Athene (1933) vastgelegd, genoemd naar de vierde CIAM-conferentie die werd gehouden op een schip dat naar Athene voer. Het belangrijkste streven was een strenge, functionele scheiding in de steden: wonen, werken, recreatie en verkeer werden als aparte stedelijke elementenbeschouwd. Een duidelijk voorbeeld is het *Algemeen Uitbreidingsplan voor Amsterdam* (1934) waarin al deze onderdelen afzonderlijk werden uitgewerkt en tussen de woonwijken groene lobben werden voorgesteld. Wonen moest volgens de CIAM in zo hoog mogelijke dichtheden plaatsvinden. Respect of belangstelling voor historische structuren was minimaal; met groot gemak werd *tabula rasa* voorgesteld, grootschalige kaalslagplannen ten behoeve van de realisatie van het meest nieuwe en het meest moderne.

De na-oorlogse bouwpraktijk

Vlak na de Tweede Wereldoorlog, toen in snel tempo

veel gebouwd moest worden en alle hoop op planning en geavanceerde technologie was gevestigd, kenmerkte het bouwen zich door een zakelijke en grootschalige aanpak. De toepasbare opvattingen van de moderne avant-garde kregen een breder draagvlak. De traditionele bouwmethoden en architectuuropvattingen raakten op de achtergrond.

Al tijdens de bezetting was gewerkt aan instrumentaria van regels en voorschriften, zoals in Nederland bijvoorbeeld de *Wenken en Voorschriften* voor de woningbouw, waarin termen als rationalisatie en standaardisatie de boventoon voerden. Stedenbouw werd als stuurinstrument gezien bij de opbouw van een nieuwe planeconomie en bij de verdergaande industrialisatie. De noodzaak van sociaal-economisch herstel resulteerde in een zeer zakelijke aanpak en een rigide toepassing van regels met bijzonder weinig flexibiliteit en speelruimte.

Ondertussen was de positie van de architecten en stedenbouwers in de jaren vijftig ten opzichte van die van voor de oorlog sterk verschoven. Ontwerpopgaven kenmerkten zich door ordening, sturing en stroomlijning van processen waarbij de vormgeving van ondergeschikt belang was. Hoe meer de ontwerpende disciplines betrokken raakten bij besluitvorming en bij management, hoe meer de aandacht voor vorm en esthetiek verflauwde. Hierdoor verslapte de greep van met name de architect op de fysieke realiteit van de stad die steeds meer werd aangetast door verkeer en grootschaligheid. Bovendien leek de architectuur te bezwijken aan de vervreemdende effecten van de modernisering. Nieuwe gebouwen waren in veler ogen monotoon en onpersoonlijk: eindeloze woonwijken opgebouwd uit een zich telkens herhalend patroon van flats en etagewoningen of onmetelijke kantoren en warenhuizen.

Kritiek

Het modernisme werd gezien als oorzaak van de verarming van de architectuur en de stedelijke omgeving en werd dan ook steeds meer van kritische vraagtekens voorzien. Volgens de vooraanstaande Amerikaanse architectuurcriticus Kenneth Frampton is het de vraag in hoeverre de verarming was veroorzaakt door 'de abstracte tendensen van de cartesiaanse rationaliteit of door de niets ontziende economische uitbuiting'.[1] Met 'cartesiaanse rationaliteit' doelt Frampton op de strenge regels van de Moderne Beweging die bijvoorbeeld ornamenten en barokke, sierlijke lijnen verafschuwde. Dat reductionisme van de Moderne Beweging heeft zeker een rol gespeeld in de verarming van de vormgeving, maar ook de nadruk op economisch herstel en de verdergaande industrialisering werkten aantasting van de stedelijke cultuur in de hand.

Ook binnen de CIAM rezen na de Tweede Wereldoorlog steeds meer bezwaren tegen de eigen stelling-names. De tegenstrijdige meningen binnen de eigen gelederen leidden ertoe dat ze na het tiende congres werden opgeheven. Directe aanleiding was de kritiek die Team X, het team dat in 1959 het laatste congres organiseerde, had geuit op de strenge stedenbouwkundige opvattingen. Volgens deze groep moest stedenbouw niet alleen een optelsom van verschillende functies zijn, maar juist vorm geven aan de relaties in de stad en aan het menselijk gedrag. Woordvoerder was de Nederlandse architect Aldo van Eijck. Hij hield een pleidooi voor kleinschaligheid

en wees onder meer op het belang van de verblijfplaats en de entree van gebouwen. Samen met Jaap Bakema (hoogleraar in Delft) verwoordde hij het verlangen van jonge architecten naar een humane architectuur. Zij namen de redactie over van het Kunst en Architectuurtijdschrift Forum en maakten hun ideeën onder de titel 'Een andere gedachte' kenbaar. Het nieuwe Forum nam op poëtische wijze stelling tegen de onpersoonlijke massa-woningbouw. Kleine en grote dingen behoorden in de visie van de Forumgroep in principe evenveel liefde en aandacht te krijgen, ter wille van een humaan en vrij bestaan voor volwassenen en kinderen. Architectuur en stedebouw dienden herbergzaam te zijn en in het programma werden daartoe trefwoorden als 'plek', 'drempel' en 'ontmoeting' opgenomen.[2.] Herman Herzberger, één van de jonge architecten bij Forum, concentreerde zich bijvoorbeeld op de bestudering van vormen voor overgangsruimten tussen het openbare en het privé-gebied zoals gerealiseerd in zijn ontwerp voor het Hoofdkantoor Centraal Beheer in Apeldoorn (1967). Een belangrijk uitvloeisel van de ideeën van deze groep is de Forumarchitectuur, ook wel het *structuralisme* genoemd. Ze kenmerkt zich door de systematische aaneenschakeling van bouwmodulen en door gebouwen met een collectieve aard waarin ook aan de behoeften van de individuele mens is voldaan.

Een voorbeeld van een structuralistisch gebouw, het PEN bedrijfs-kantoor in Alkmaar (1977) van Abe Bonnema. (foto: Structuralisme in de Nederlandse architectuur. Uitgeverij 010)

In de jaren zeventig kwamen de Forumideeën het beste tot uitdrukking in de kleinschalige benadering van de stadsvernieuwing waarbij rooilijnen en maten van de omgeving werden gerespecteerd, zoals bijvoorbeeld bij de herinrichting van de Nieuwmarktbuurt in Amsterdam.[3.]

De humanistisch getinte bezorgdheid die in Nederland door de Forumgroep werd verwoord, werd in dezelfde periode, maar op geheel andere wijze in Italië geuit door een aantal kunstenaars die zich in verschillende radicale groepen als Superstudio en Archizoom Associati verzamelden. Ook hun kritiek luidde dat het modernisme dat tijdens de wederopbouw zo gepropageerd en maatschappelijk gelegitimeerd was, uiteindelijk niets anders opleverde dan een op ruimte gerichte architectuur die bepaald werd door geometrie en materie. Superstudio en Archizoom Associati legden de nadruk op fantasiebeelden en droomwerelden. Geschiedenis, kunst en design, aspecten die niet bij de zakelijk ingestelde modernisten meetelden, werden als nieuwe inspiratiebron gezien. Van groot belang was bovendien de behoefte om de grenzen tussen verschillende disciplines minder scherp te laten zijn, ze eventueel geheel te laten vallen. Kunstenaars als Ettorre Sottsass en Allessandro Mendini speelden in deze beweging een hoofdrol.

De 'postmoderne conditie' als levenshouding

De Franse filosoof François Lyotard introduceerde in *La condition postmoderne* (1979) het begrip 'postmoderne conditie', waarmee hij doelde op een samenleving waarin een extreme individualisering is opgetreden door het wegvallen van allerlei ideologische en collectieve verbindingen. Hoewel de communicatietechnologie zich razendsnel ontwikkelt, is de individuele beleving volgens Lyotard voorop komen te staan. Zo werden bijvoorbeeld vanaf de jaren zeventig verschillende kerkgenootschappen ontbonden en trad in Nederland de zogenaamde ontzuiling op. Vanuit deze nieuwe sociale en maatschappelijke, postmoderne conditie verklaart Lyotard hoe de Moderne Beweging langzaam werd losgelaten. Sindsdien denken

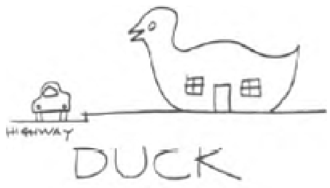
architecten en kunstenaars meer mee over individualisering, over de verhouding tussen mens, wetenschap en techniek en over het verdwijnen van ideologische verbanden, iets wat zo kenmerkend voor de moderne tijd is geweest. Het wegvallen van collectieve verbindingen, van groeperingen die gemakkelijk van een etiket zijn te voorzien, heeft de consequentie dat ook binnen het kunstenveld minder gemakkelijk een bepaalde stijl te herkennen valt. Bovendien wordt meer individueel gewerkt dan vanuit georganiseerd verband. Als er dus al sprake kan zijn van een postmoderne beweging, dan wordt die gekenmerkt door het ontbreken van concrete gemeenschappelijke karakteristieken en door de afwezigheid van groepsvorming. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de moderne architecten die zich internationaal organiseerden in de CIAM en duidelijke programma's opstelden, is juist die heterogeniteit kenmerkend voor de postmoderne tijd. Een eenduidig alternatief voor het bekritiseerde modernisme is dan ook nooit geformuleerd. Afgezien van de verwarring over de term ‘postmodernisme’ kan gesteld worden dat onderscheid gemaakt moet worden tussen enerzijds een postmoderne conditie, waarin ook ‘modern’ ingestelde architecten werkzaam kunnen zijn, en anderzijds een postmoderne bouwstijl waarin alle beperkende regels van het modernisme zijn losgelaten.

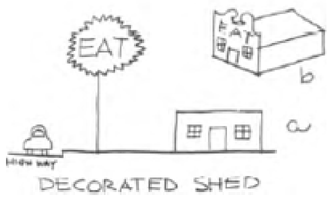
Einde van het modernisme

De Amerikaanse architectuurcriticus en voorvechter van de postmoderne stroming Charles Jencks heeft vanaf 1977 over postmodernisme gepubliceerd. In het boek *The language of Post-modern architecture* (1977) zet Jencks allerlei vormen van kritiek op het modernisme op een rijtje en stelt hij een aantal postmoderne kenmerken aan de orde. Het postmodernisme wordt door hem gezien als de aanzet tot bevrijding van de Moderne Beweging. Op retorische en humoristische wijze stelt Jencks in het eerste hoofdstuk ('The Death of Modernism') dat het modernisme definitief voorbij is: de sloop in 1972 van woonblokken in St. Louis (Missouri) die twintig jaar eerder gebouwd waren, voert hij op als bewijs voor de dood van het modernisme. Hoge criminaliteit, lange anonieme galerijen en de afwezigheid van een prettige, openbare verblijfsruimte waren redenen tot afbraak van dit eens bejubelde moderne woonblok, dat op basis van CIAM-idealen was ontworpen. Toch was de formule 'Death of Modernism/Rise of Postmodernism' vooral symbolisch bedoeld. Jencks merkte op dat de postmoderne architecten vrijwel altijd opgeleid zijn als modernisten waardoor hun architectuur een paradoxaal karakter heeft: 'The style is hybrid, double-coded and based on fundamental dualities.' Juist het ambivalente en heterogene karakter, waardoor gebouwen op meerdere manieren interpretabel zouden zijn, waren volgens Jencks typisch postmoderne kenmerken. Dat impliceert dat de postmoderne architectuur in de jaren zestig nog in wording was; de Forumarchitectuur had weliswaar postmoderne trekken, maar was ook nog in ruime mate gestoeld op de moderne canon. Verhelderend in dat opzicht is het overzichtswerk, *Moderne und Postmoderne* (1985), van de Duitse architectuurhistoricus Heinrich Klotz, waarin het structuralisme onder het hoofdstuk *Voraussetzungen der Postmoderne* valt. Het structuralisme ziet Klotz daarmee als één van de voorlopers van het postmodernisme.

Architectuur als communicatiemiddel

De kern van de crisis in de architectuur en doelwit van de genoemde kritiek op het modernisme was volgens Jencks de vervreemding en de betekenisloosheid. Dit 'agnosticisme', zoals hij het noemt, komt in de architectuur tot uitdrukking in de blanco technische façades van bijvoorbeeld kantoortorens. Om de vervreemding tegen te gaan moest architectuur weer gaan communiceren. De nadruk op communicatie is met name door Venturi en Jencks bestudeerd, en uit zich binnen de postmoderne architectuur onder meer in de aandacht voor de buitenkant van het gebouw. Ook de aanpassing van de architectonische vorm aan het omringende landschap, ook wel *contextualisme* genoemd, of het refereren aan andere, historische bouwstijlen zijn vormen van communicatie.





Postmoderne architecten zien volgens Jencks de architectuur daadwerkelijk als een communicatiemiddel. In Amerika is de basis voor de communicatieve architectuur door de Amerikaanse architect Robert Venturi gelegd. Van grote invloed was zijn boek *Complexity and contradiction in architecture* (1966). Venturi maakte daarin onderscheid tussen de *decorated shed* en de *duck*. *De duck* is een voorbeeld van een gebouw dat in de vorm van zijn functie is gebouwd, terwijl de *decorated shed* een gebouw is waaraan ornamenten zijn toegevoegd om het leesbaar te maken. Venturi stelde dat gebouwen net zo leesbaar moeten zijn als *billboards*; de gevel en het ornament moeten duidelijk maken wat er in het gebouw gebeurt. Juist de *decorated shed* was op communicatie gericht, de *duck* een typering van de moderne mentaliteit.

Ook volgens Klotz is het ‘leesbare’ typerend voor de postmoderne architectuur; hij noemt het de *narrative Inhalt*, de ‘Vertellende inhoud’. Het gaat er niet meer om in welke stijl gebouwd wordt, maar om de vraag of de architectuur abstract of verbeeldend moet zijn, ‘und ihre dichterischen Darstellungsmöglichkeiten wieder zur Geltung gebracht werden sollen’. Als er inderdaad voor een verhalende, figuratieve architectuur wordt gekozen leidt dat vanzelf tot stijl-pluralisme.

Kunst, ornament en symbolisme waren de traditionele hulpmiddelen om gebouwen meer betekenis te verlenen. Juist de waarde van het ornament, een element dat altijd een rol in de architectuur had gespeeld, was door de modernen van tafel geveegd. Het gebruik van historische elementen en decoraties werd door hen als teken van zwakte, als gebrek aan creativiteit gezien. Weliswaar maakten ze gebruik van beeldende kunst en grafisch ontwerpen, maar die waren altijd ondergeschikt aan de ruimte. Het modernisme was vooral een ruimte-religie, de architect een schepper en vormgever van ruimte. Daarmee kon deze architectuurvorm echter geen aansluiting meer vinden bij de ontluikende communicatiecultuur en een groot deel van de samenleving. Volgens Jencks moesten gebouwen leesbaar zijn zowel voor de elite als voor het volk. Het refereren aan historische bouwstijlen is dan ook het meest opvallende en algemeen bekende kenmerk van de postmoderne bouwstijl. Met het citeren en verwijzen naar de klassieke beeldentaal, door Jencks later ‘Post-modern Classicism’ genoemd, is een eclectische stijl ontstaan met alle mogelijke variaties. Architecten als de Spaanse Ricardo Bofill en de Belgische architect Charles Vandenhove, die ook in Nederland verschillende woningbouwprojecten hebben gerealiseerd, maken veelvuldig gebruik van de klassieke zuilenorde, plaatsen tympanen boven vensteropeningen of metselen oud-Hollandse topgevels. Typisch postmodern is dat deze elementen vaak door elkaar heen worden gebruikt en uit hun normale context zijn gehaald.

Architectuur als communicatiemiddel, als taal, vraagt om woorden en metaforen. Wat is bijvoorbeeld de betekenis van een dorische zuil of van een schuin dak? Pas als duidelijk is wat deze elementen symboliseren en welke associaties ze oproepen, kunnen ze zinvol worden toegepast. Naast woorden en metaforen heeft architectuur, volgens Jencks, net als taal ook een zinsleer en een betekenisleer. De syntaxis, de zinsopbouw wordt in de architectuur voornamelijk door de zwaartekracht en de geometrie benvloed. De semantiek, de betekenisleer, is een systeem waarbij de betekenis van een teken tot uitdrukking komt door het verschil met andere tekens. De dorische zuil kan bijvoorbeeld als mannelijk element worden opgevat, terwijl de korintische zuil de vrouwelijke kant benadrukt. In een andere context hoeft de dorische zuil echter niet meer als mannelijk te worden geïnterpreteerd. Het semantische systeem kan bovendien door de tijd veranderen. Ook bepaalde materialen worden geassocieerd met bepaalde functies: baksteen en hout worden met woningbouw geassocieerd, terwijl spiegelende, glazen gevels aan kantoorbouw zijn gekoppeld.

Robert Venturi onderstreepte daarnaast dat juist de populaire en alledaagse elementen in architectuur gerechtvaardigd zouden moeten worden. In de studie *Learning from Las Vegas* (1972) die hij samen met de architecten Steve Izenour en Denise Scott-Brown verrichtte, verheerlijkt hij zelfs vulgaire architectuur zoals reclameborden (*billboards*) en kitscherige gevels. Het programma van de Strip van Las Vegas met zijn grote reclameborden, gebaseerd op commerciële en marketingoverwegingen, wordt in die studie geanalyseerd en als succesvol opgevat

omdat ze een breed publiek aanspreekt. Las Vegas wordt opgevat als een uitbarsting van de volkse verbeelding.

Venturi's interesse voor kitsch en het banale had een verruimende werking. Hij onderzocht de aan de populaire smaak appellerende beelden om op basis daarvan een verstaanbare taal te kunnen spreken.

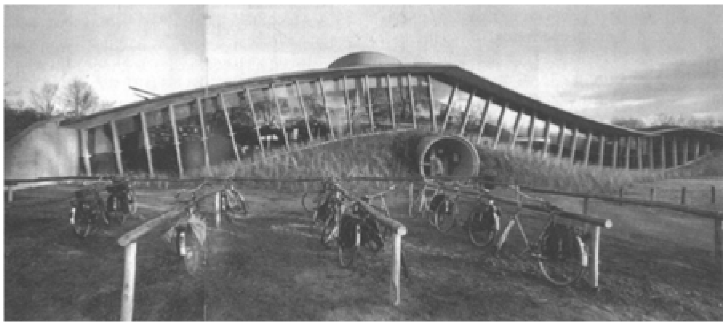
Gevelarchitectuur

Terwijl de Moderne Beweging zich door een functionalistische houding kenmerkte, waarbij het programma diende als basis voor het ontwerp, is de relatie die het object met haar omgeving aangaat typerend voor de postmoderne architectuur. Het ontwerpen van de buitenkant, de huid van het gebouw, is een van de meest essentiële punten geworden. Aangezien karkas en inhoud van het gebouw in sterke mate door opdrachtgever en projectontwikkelaar zijn bepaald, wordt de architect steeds vaker gedwongen tot het ‘verpakken op grote schaal’. Hij brengt dan soms alleen nog de verleidelijke make-up aan die niets te maken hoeft te hebben met het inwendige van het ge-

bouw. Sommige architecten komen daar open voor uit en blijken ook voornamelijk in de buitenkant geïnteresseerd te zijn. De huid wordt door hen gezien als het meest communicatieve deel van de architectuur. De Amerikaanse architect Michael Graves spreekt in dat opzicht over het componeren van zijn werk: alle elementen worden bij elkaar geplaatst, net als een zin uit woorden is opgebouwd. Graves hanteert een linguïstische ontwerpmethode die zeer flexibel is en allerlei variaties toelaat. Het gebouw wordt als een driedimensionale collage opgevat.

De aandacht voor de buitenkant (die soms zelfs in tegenspraak is met het interieur), heeft er toe geleid dat het postmodernisme vaak afgedaan wordt als gevelarchitectuur, dekorbouw; de buitenkant zit vol decoraties en ornamenten, maar wat zich binnen afspeelt blijft onduidelijk.

Het maken van een plek



Het voorlichtingscentrum De Hoep in Castricum (1992) van Maarten Min. (foto: Jaarboek 1994-1995, Architectuur in Nederland, NAi)

Het *contextualisme*, waarbij de architectuur zodanig aan het landschap of de gebouwde omgeving is aangepast dat het in de vorm doorloopt, verschilt duidelijk van de opvatting van de modernen die de architectuur juist als eigen vorm ten opzichte van de omgeving stelden. Een fraai voorbeeld hiervan is een project van de Nederlandse architect Maarten Min. Hoewel zijn oeuvre nog beperkt is, viel hem de eer te beurt dat één van zijn gebouwen werd opgenomen in de strenge selectie van het Architectuurjaarboek 1994-1995.[4] Het betreft zijn ontwerp voor het voorlichtingscentrum De Hoep dat aan de rand van een duinreservaat in Castricum is gebouwd. Het centrum ligt in een speciaal aangelegde duinvorm. Het glooiende gebouw is afgedekt met een grasdak waar een ovaal volume uitsteekt. De verschillende functies zijn apart vormgegeven. In de ovale vorm zijn een aantal voorzieningen en een filmzaal geconcentreerd, terwijl educatieve ruimten in houten kubussen zijn ondergebracht. Ook de entree heeft een eigen stijl door het gebruik van een waterleidingbuis waar de bezoeker door heen moet lopen. De sterke aanpassing van de vorm van het gebouw aan het golvende duinlandschap vertoont overeenkomsten met het postmodernisme van de Amerikaanse architect Charles Moore. Volgens Moore is juist architectuur in staat om de meest tegenstrijdige dingen met elkaar te verzoenen en de toevallig bij elkaar gekomen elementen te verbinden tot een eenheid. Van groot belang bij het ontwerp is volgens hem de nadruk op het maken van een plek. Architectuur wordt dan gezien als middel om een plek te creëren, de bemiddeling

tussen het individu en de wereld. Volgens Moore maakt een plek of een domein mensen niet alleen duidelijk waar ze zijn

maar ook wie ze zijn. Het modernistische *space* wordt in die opvatting vervangen door *place*.

Ook passen postmoderne architecten wel verschillende stijlen in één gebouw toe en zoeken per onderdeel of per functie naar een passende taal. De mengeling van stijlen die zo ontstaat, wordt door critici vaak als 'schizofreen' veroordeeld. Juist moderne architecten als Walter Gropius hamerden er op dat een architect in één stijl moest bouwen die zijn karakter en integriteit weerspiegelde. Veel moderne architecten hebben inderdaad een eigen herkenbare stijl ontwikkeld waarmee ze zich profileren. Veel gebouwen zijn daarmee weliswaar een monument van consistentie van de desbetreffende architect geworden, maar de plaatselijke situatie is veronachtzaamd. En dat veroorzaakt volgens de critici nu juist de genoemde vervreemding. Volgens Jencks is de architect veel oprechter als hij juist in wisselende stijlen kan bouwen en een pluralistische instelling heeft.

Sjoerd Soeters

In Nederland heeft het postmoderne gedachtengoed nauwelijks zichtbare invloed gehad.[5.] Terwijl in de meeste Westerse landen het postmodernisme in de jaren zeventig opkwam, bleef in Nederland het modernisme voor vele architecten lange tijd de inspiratiebron. De hieruit voortkomende architectuur kreeg in de loop der jaren wel een steeds vrijer en ongedwongener karakter. Naast dit neo-modernisme dat de Nederlandse architectuurpraktijk tot eind jaren tachtig zou domineren, bleef ook het structuralisme een belangrijke stroming. In de jaren zeventig kwam bovendien een toenemende belangstelling op voor *high-tech*-architectuur, gekenmerkt door in het zicht gelaten leidingen, hangconstructies en *prefab*-elementen. Bekende voorbeelden zijn het *Centre Pompidou* in Parijs (1972-1977) van Richard Rogers en Renzo Piano, en in Nederland het werk van Benthem & Crouwel.

In het werk en in de opvattingen over stijl van de in Eindhoven opgeleide architect Sjoerd Soeters zijn wél heel duidelijk postmoderne kenmerken te vinden, bijvoorbeeld door het gebruik van herkenbare symbolen. Behalve Soeters en de al eerder genoemde Maarten Min zijn het vooral buitenlandse architecten die een postmoderne bouwstijl in Nederland hebben geïntroduceerd.

Het eerste wat opvalt bij bestudering van het werk van Sjoerd Soeters is het wisselende karakter van zijn werk. Hij geeft daarmee een interessant vervolg op de door Jencks beschreven stijlmentaliteit; Soeters weigert zich te profileren door middel van één bepaalde stijl: 'Op het moment dat mijn produkt klaar is wil ik weer iets heel anders maken, mijn ontwerpen mogen niet op elkaar lijken.'[6.] Soeters ziet stijl niet als uitdrukking van een bepaalde ideologie of als profilering van zijn bureau, en nog minder als individueel expressiemiddel. Het is natuurlijk de vraag hoe lang een kunstenaar of architect kan werken zonder een persoonlijke, herkenbare stijl te ontwikkelen. Steeds zal hij, om weer iets anders te bereiken, met nieuwe oplossingen moeten komen. Hij moet een nieuwsgierige aard weten te behouden en niet in een bepaalde manier of stijl vervallen. Dit bewust tegengaan van de ontwikkeling van een persoonlijke stijl, zoals Soeters doet, zouden we - met Jencks - een postmoderne mentaliteit kunnen noemen.

Soeters bouwt daardoor een zeer heterogeen oeuvre op en permitteert zich ook binnen één gebouw alle *stijlvrijheid*. Het gebruik van citaten in een gebouw heeft tot doel om door middel van een gebaar of teken dat iedereen kan begrijpen iets duidelijk te maken, te communiceren. Deze opvatting is vergelijkbaar met hetbouwen van een *decorated shed* zoals Venturi voorstelde. Ook Soeters ziet architectuur als communicatiemiddel, de architectuur als *een jingle*, een makkelijk te herkennen deuntje.[7.] Om verstaanbaar te zijn gebruikt hij clichés omdat juist algemeen aanvaarde waarheden leiden tot een optimale vorm van communicatie. Clichés zijn, net als (stijl)citaten, afkomstig uit onaanwijsbare bronnen, maar suggereren een grote mate van realiteit. Soeters vindt dat het modernisme een verouderde en veel te neutrale taal is geworden. Per project moet juist worden gezocht naar de meest communiceerbare taal, naar de juiste expressie. *De jingle* moet overduidelijk zijn; het gebouw zelf en de toegevoegde ornamenten drukken dezelfde boodschap uit.

De juiste expressie ontstaat bij Soeters in eerste instantie door nauw overleg met de opdrachtgever. De relatie die Soeters met zijn opdrachtgever aangaat, is van groot belang; juist deze omgang is hetgeen waarmee hij zich profileert. Het vergt een soepele houding, een openheid om alle wensen in zich op te nemen en te begrijpen en vervolgens een zoektocht naar de

vorm die het antwoord op de specifieke vraag moet geven. Een fraai voorbeeld van *jingle*-architectuur is Soeters' *Circus* in Zandvoort (1988-91), een amusementspaleis dat gek genoeg niet vrij op een plein is gezet, zoals bij circustenten gebruikelijk is, maar dat gewoon tussen woningen ingeklemd staat. Soeters heeft heel duidelijk leesbare vormen en middelen gebruikt. Het dak bestaat uit drie grote tentdaken die onmiddellijk verwijzen naar het ouderwetse circustheater. Een reeks extreem grote vlaggen van golvende kunststofplaten in felle kleuren zoekt aansluiting bij de strandcultuur van Zandvoort. De zuidgevelentree wordt gemarkeerd door speelse letters. Binnen lopen de verschillende ruimtes in elkaar over en zijn diverse vides, loopbruggen en speeleilanden gebouwd.

Het Circustheater in Zandvoort (1988) van Sjoerd Soeters.

De symbolen of tekens die Soeters toepast zijn overduidelijk. Het gokpaleis refereert aan het Zandvoortse racecircuit, de strandpaviljoens en de Nederlandse badplaatscultuur. Het hoofdgebouw van de Arena in Amsterdam, een project van Soeters uit 1993, heeft zilveren en gouden kleuren; bedoeld als een directe verwijzing naar het patserige merk Rolex. In een complex met woningen en een supermarkt (1990-92) in Zeewolde werd de winkel benadrukt en van de appartementen onderscheiden door in de baksteengevel een streepjescode te metselen. Voor een bios-coopontwerp, een project uit 1992, op het Amsterdamse Haarlemmerplein stelde Soeters voor om op één van de gevels het woord FIN te plaatsen. Het onheilspellende karakter van dit woord deed de opdrachtgever echter besluiten om het idee van Soeters niet uit te voeren.

In de overdrijving en schaalvergroting van Soeters' symbolen is een ironische ondertoon te beluisteren waardoor het banale karakter geaccepteerd wordt - zoals bewust toegepaste kitsch geen kitsch meer is of in ieder geval glimlachend wordt toegestaan. Ook die ironische ondertoon is typerend voor het postmodernisme omdat het meteen een aangenomen waarheid of regel van een vraagteken voorziet of belachelijk maakt. De postmoderne mentaliteit schaft regels af door ze willekeurig toe te passen en meteen van commentaar te voorzien.

Het Groninger Museum: een verjaardagstaart?

Het gebruik van verschillende stijlen in één gebouw komt met name in het nieuwe Groninger Museum tot uitdrukking. Dit is mede een gevolg van het feit dat verschillende kunstenaars bij het ontwerp betrokken waren. De keuze van de betreffende ontwerpers, van oorsprong geen van alle architecten, leidde onder supervisie van Mendini tot een overrompelende explosie van vormen en beelden, kleuren en materialen die niet door iedereen even enthousiast ontvangen is. Ook in de 'gevestigde' architectuurkringen waren de reacties van gemengde aard. Het zou niet meer dan een kitscherig stuk design zijn of, zoals Hans van Dijk het betitelde, een eenmalige, 'wulpse waan van 1994'.[8.] Volgens Van Dijk is het museum geen architectuur maar belichaamt het 'de succesvolle infiltratie van het design binnen de architectuur'. De vernieuwing die dankzij de combinatie van verschillende disciplines heeft plaatsgevonden is zo extreem dat het volgens hem niet meer dan een eenmalig incident kan zijn. 'Een verjaardagstaart die razend snel ten prooi valt aan de boulimie van de feestgangers'.

Volgens de Amerikaans criticus Michael Speaks ver-

tegenwoordigt het Groninger Museum juist een enorme en belangrijke vernieuwing in de architectuur. Het is zelfs zo innoverend dat het met de in Nederland gangbare architectonische maatstaven domweg niet als zodanig herkend kan worden.[9.] Om zijn visie te verduidelijken definieert Speaks opnieuw de betekenis van architectuur door te suggereren dat architectuur alleen nog een naambordje is op een activiteit of een praktijk die architectonische effecten veroorzaakt. Met andere woorden: niet alleen het effect zelf is de identiteit van de architectuur, maar architectuur is ook alles wat het effect veroorzaakt. Het gaat om een dynamische en toch samenhangende werkwijze die uniek voor de architectuur is. Architectuur is in die opvatting niet meer alleen de kunst van het bouwen, maar ook de kunst van het scheppen van kaders waarbinnen nieuwe vormen van stedelijk leven kunnen ontstaan. Volgens Speaks is dit juist bij het Groninger Museum het geval. Door in te kaderen en door nissen te maken wordt er ruimte voor allerlei mogelijkheden gecreëerd. Het Groninger Museum is volgens Speaks geen postmodern gebouw omdat de postmoderne architectuur alleen maar overbrengt wat er al is. Het doet niets meer dan een betekenis overbrengen en dat kan volgens hem nooit méér zijn dan een 'promotiemechanisme'. Postmoderne architectuur is meer een collage-architectuur die in zoverre verschilt van het Groninger Museum dat bij een collage de holten reeds zijn opgevuld.

Postmodern of niet?

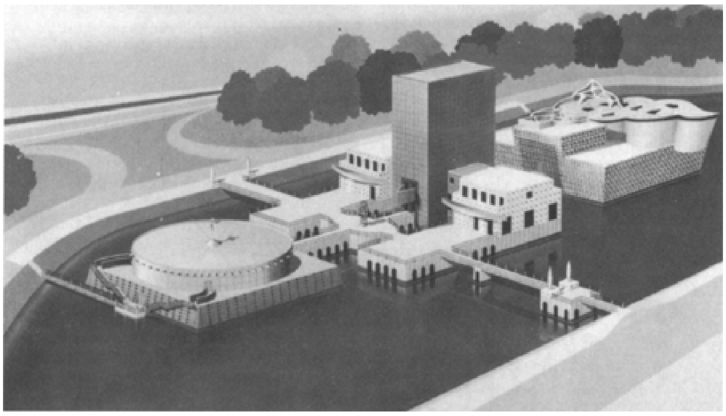
Typerend voor Mendini, die eerder in dit artikel genoemd werd als lid van Superstudio, is zijn belangstelling voor vormen met een betekenis, voor tekens met een symbolische lading, voor ornamenten die zich aan de buitenkant van het gebouw bevinden. Zelf zegt hij niet geïnteresseerd te zijn in technieken, maar in de manier waarop de moderne mens zijn diepste geheimen toevertrouwt aan buitenkanten.[10.] Dit uit zich in interesse in mode, sieraden, make-up of, om in architectuurtermen te blijven, in materialen, ornamenten en beelden. De tekens zijn voor Mendini echter niet zozeer communicatieve mededelingen of boodschappen die voor iedereen leesbaar zijn, als wel vormen van interactiviteit. De kijker kan niet passief blijven, maar moet zich verdiepen in de ingevouwen tekens. Of zoals Michael Speaks het verwoordde: 'Mendini heeft voor ons levensbevestigende uitingen ingevouwen en het is aan ons om ze te ontvouwen, om het teken te ontwikkelen in plaats van het te gebruiken als een kapstok voor het bekende.'[11.] Daarmee wordt het verschil met mensen als Venturi en Jencks duidelijk. Zij streven juist naar tekens die voor de passieve, voorbijrazende kijker direct begrijpelijk zijn. Mendini vraagt echter meer, hij wil een actief publiek dat zich verdiept, dat verwikkeld raakt in een verhouding, liefst een amoureuze: 'Liefhebben is een poging om de onbekende werelden die verhuld liggen binnenin het geliefde te verklaren en tot ontplooiing te brengen.'[12.] De communicatieve architectuur biedt geen oplossing voor de vervreemding tussen het publiek en de architectuur. Het publiek zelf moet door betrokkenheid te tonen de afstand overbruggen. Het is deze interactieve vorm die Mendini ontwikkelt en benadrukt in zijn werk. Of zoals de Groningse architectuurhistoricus Ed Taverne het formuleert: 'Het Groninger Museum is niet gefixeerd op duidelijk begrensde, statische ruimten en vormen, maar veeleer op het collectief en individueel ontketenen van

gebeurtenissen en situaties die de consumentgebruiker des-oriënteren, onzeker en inventief maken.'[13.]

Typerend voor het museum is het eclectische gebruik van allerlei beelden, waardoor een feestelijke indruk ontstaat, vol onverwachte elementen en keuzes. Zo werken de sterk schuingeplaatste muren en het onbeproefd materiaalgebruik, zoals de vloeren van glas of wanden van metaal in het paviljoen naar ontwerp van Coop Himmelb(l)au. Door de verschillende dakvormen en de onverwachte lichtinval ontstaan daar heterogene ruimtes die dikwijls een komisch of absurd karakter hebben. De aanwezige kunstwerken krijgen er nauwelijks bescherming en lijken er naakt te hangen. De depot-toren waarvan de gouden kleur naar de aanwezige schatten verwijst, of de laminaten aan de buitenzijde van het paviljoen voor schilderkunst, waarop een sterk vergroot detail van een schilderij van Seurat is afgedrukt, kunnen alléén worden begrepen door actieve en nieuwsgierige bezoekers. De gestileerde vazen op het ronde, metaalkleurige pavijoen van Philippe Starck verwijzen naar de daarin ondergebrachte keramiekverzameling.

Behalve de combinatie van architectuur, beeldende kunst en design is het Groninger Museum ook een geslaagd resultaat van stedelijke transformatie. De aanleg van een nieuwe brugverbinding en een plein

bij de entree en het café, en de herinrichting van de Ubbo Emmiussingel en de Folkingestraat hebben zowel economische als esthetische en culturele achtergronden. De samenwerking tussen meerdere disciplines en belanghebbende partijen en de uitstraling van het transformatie- en bouwproces op allerlei schaalniveaus maken het Groninger Museum inderdaad tot een zeer bijzonder en uniek project. Volgens Mendini is het museumconcept opgebouwd uit twee projecten: het architectonische en het organisatorische project, ook wel de regie genoemd. Beide zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en moesten in harmonie worden uitgevoerd om de museumopdracht te kunnen realiseren.



Alessandro Mendini, ontwerp voor de nieuwbouw van het Groninger Museum in het Verbindingskanaal.

Poëtisch ontwerp

De vraag die rest, is of het Groninger Museum nu postmodern te noemen is of dat er, zoals Speaks meent, sprake is van een geheel nieuwe stijl.

Volgens E.M. Farrelly, redacteur van het Engelse tijdschrift The Architectural Review, was de postmoderne bouwstijl eind jaren tachtig al dood. Het was in zijn ogen slechts een oppervlakkige en goed verkoopbare stijl die banale gebouwen heeft opgeleverd.[13.] Farrelly stelt dat het door de modernen verdrongen ornament weliswaar volop is teruggekeerd, maar zonder vaststaande regels wordt toegepast. En juist de afwezigheid van regels maakt het postmodernisme volgens hem tot een *laissez-/faire*-stijl. Het resultaat is dikwijls een allegaartje waarin te pas en te onpas uit een spectrum van architectonische stijlen geciteerd wordt. Hij betitelt het postmodernisme als een ‘agent of decay’ die de verdienste heeft gehad om het modernistische dogma te doorbreken zodat ruimte is ontstaan voor een werkelijk nieuwe stroming. Daarmee doelt hij echter niet op het postmodernisme; dat ziet hij als een betekenisloze, afhankelijke stroming die niet genoeg kracht had om te overleven.

Het gebruik van allerlei stijlen door elkaar en het collage-effect dat dit oplevert kan, zoals Farrelly doet, uitgelegd worden als een weigering om voor één bepaalde uitdrukkingsvorm te kiezen. De mentaliteit die aan deze ‘postmoderne’ aanpak ten

grondslag ligt, is de wens om de heterogene werkelijkheid niet aan één vorm van ordening ondergeschikt te maken. Tel-

kens weer wordt getracht om een zo gedifferentieerd mogelijke en veelvuldige realiteit waar te nemen en die in het ontwerp te laten spreken. Deze mentaliteit is ook terug te vinden bij de ontwerpers van het Groninger Museum.

De Amerikaanse architect Charles Moore stelt dat architectuur zich niet van de wereld moet afkeren, maar ons juist de wereld moet weerspiegelen. Architectuur wordt dan vergelijkbaar met een reis in de trein waarbij we alle mogelijke indrukken ondergaan.[14.] Typerend voor de postmoderne bouwstijl is echter vooral dat die realiteit alléén in cliché's tot uitdrukking wordt gebracht zodat de architectuur voor iedereen leesbaar blijft. Afhankelijk van de intelligentie van de architect wordt binnen het werk zelf commentaar op de symboliek geleverd, waardoor het een ironiserende uitwerking krijgt.

Mendini pleit daarentegen voor een delicaat ontwerp, ‘uno designo poëtico’, waarbij de bezoeker een actieve instelling moet hebben en de raadsels en symbolen die in het geheel verweven zijn, moet weten te ontsluieren. Juist dit subtiele verschil tussen eenvoudige communicatie en subtiele interactie maakt dat het Groninger Museum meer dan een postmodern bouwwerk is.

Het postmodernisme was dus in eerste instantie een verzamelnaam voor de kritiek die ondermeer vanuit humanistisch/filosofische kring werd geuit op het echec van de moderne, maakbare samenleving. Binnen de architectuur en stedebouw leidde dit tot een aantal uitdrukkingsvormen waarvan het Nederlandse structuralisme uit de jaren zeventig enige spraakmakende resultaten opleverde. Tegenwoordig wordt onder postmoderne architectuur vooral het willekeurig gebruik van herkenbare tekens, vormen en stijlen verstaan. Maar ook de overschrijding van disciplinaire grenzen, met als doel een leesbare, communicatieve architectuur te realiseren, is postmodern. Het oeuvre van de Nederlandse architecten Soeters en Min draagt een aantal van deze aspecten in zich. Het Groninger Museum van Mendini gaat een stapje verder, doordat het de bezoekers aanspreekt op zijn eigen creatieve vermogens die hem in staat stellen de verborgen betekenissen te ontrafelen. Hoewel een aantal critici, waaronder Farrelly, stellen dat de postmoderne architectuur dood is, kan geconcludeerd worden dat ze tenminste in staat is gebleken een aantal van de overgeleverde modernistische dogma's te doorbreken en de eigen creativiteit van de ontwerper, maar ook zijn vrije houding ten aanzien van regels en geschiedenis voorop te stellen.[15.]

Joosje van Geest [1967] studeerde Architectuur-en stedenbouwgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen. Zij schreef het eerste deel van de serie Monografieën van Nederlandse stedebouwkundigen over prof. ir. S.J. van Embden en werkt momenteel aan een monografie over ir. A. Bonnema.

Eindnoten:

1. Kenneth Frampton, *Moderne Architectuur. Een kritische geschiedenis*. Nijmegen 1988, p. 357

2. Wessel Reinink, *Architect Herman Herzberger* Monografiieën van Nederlandse architecten. Rotterdam 1990, p. 9
3. zie Wim J. van Heuvel, *Structuralisme in de Nederlandse architectuur*. Rotterdam, 1992.
4. *Architectuur in Nederland, Jaarboek 1994-1995*, Rotterdam 1995.
5. zie Hans Ibelings, *Nederlandse Architectuur van de 20ste eeuw*. Rotterdam, 1995.
6. Rob Dettingmeijer, Arjen Oosterman, 'Mytisch modernisme, Sjoerd Soeters over zijn werk, zijn bureau en de Nederlandse architectuur'. In: *Archis* nr.6, 1991, p. 16-20.
7. Hans Ibelings, *Architect Sjoerd Soeters*, Monografieën van Nederlandse architecten. Rotterdam 1996.
8. Hans van Dijk, 'Over stagnatie en vernieuwing. Beschouwing bij een selectie'. In: *Architectuur in Nederland, Jaarboek 1994-1995*. Rotterdam 1995.
9. Michael Speaks, 'From Groningen with love'. In: *de Architect* nr.10, 1996, p. 39-47.
10. Ed Taverne, 'Mendini's afscheid aan de architectuur'. In: M. Martin, C. Wagenaar (red.), *Alessandro & Francesco Mendini! Philippe Starck! Michele de Lucchi! Coop Himmelb(l)au! in Groningen!*. Groninger Museum, 1995, p. 32-46.
11. Michael Speaks, 'From Groningen with love'. In: *de Architect* nr. 10, 1996, p. 39-47.
12. Gilles Deleuze, 'Proust and Signs', geciteerd door Michael Speaks in 'From Groningen with love'. In: *de Architect* nr. 10, 1996, p. 39-47.
13. Ed Taverne, 'Mendini's afscheid aan de architectuur'. In: M. Martin, C. Wagenaar (red.), *Alessandro & Francesco Mendini! Philippe Starck! Michele de Lucchi! Coop Himmelb(l)au! in Groningen!*. Groninger Museum, 1995, p. 32-46
13. Ed Taverne, 'Mendini's afscheid aan de architectuur'. In: M. Martin, C. Wagenaar (red.), *Alessandro & Francesco Mendini! Philippe Starck! Michele de Lucchi! Coop Himmelb(l)au! in Groningen!*. Groninger Museum, 1995, p. 32-46
14. E.M. Farrelly, 'The new spirit'. In: *The Architectural Review* nr.8, 1986.
15. Geert Bekaert, 'An American Flag with too many Stars, Charles Moore's mythologie van het banale'. In: *Archis* nr. 7, 1987, p. 20-29.

Atte Jongstra
Stemverklaring

Schrijvers moeten hun recensenten nooit ondankbaar zijn. Ze helpen je werk aan de man te brengen, of houden mensen tegen in hun neiging boeken te lezen die ze vervelend vinden. Al mijn recensenten: hartelijk dank. In het bijzonder ook dank voor Marc Reugebrink, die in zijn Nieuwsblad van het Noorden - recensie over mijn roman *Het huis* M. (1993) waarschuwde tegen de bedenkelijke aspecten van 'het amorele postmodernisme'.

In *Het huis* M. speelt het houden van toespraken een belangrijke rol, en wordt ergesn terloops opgemerkt dat Hitler weliswaar zijn nare kanten had, maar dat hij toch een groot redenaar was.

'Kijk,' zei Reugebrink. 'Zie je wel?'

Je moet, ook als schrijver, altijd voorzichtig zijn met understatements.

Als ik het mij goed herinner, noemde Reugebrink mij een der stemmen van het postmodernisme, zoiets. Ik heb hem nooit om een verklaring durven vragen, want met het contact tussen schrijver en recensent moet je ook heel voorzichtig zijn. Voor je het weet, slaat de aanvankelijke warme dankbaarheid om in warme vriendschap en dan ben je in de aap gelogeerd. Kan zo'n moreel ingestelde man eigenlijk geen recensie meer schrijven.

'Stel je het gelazer eens voor als het uitkomt.'

Ik kan dus zonder bijbedoelingen schrijven dat Reugebrink en ik nooit bevriend zijn geraakt.

Een der stemmen van het...

Ik weet niet precies wat postmodernisme is. Toen ik op de academie schoolging, behoorde die term nog niet tot de leerstof. Na mijn academietijd heb ik nooit meer een theoretisch werk opgeslagen. Reugebrink heb ik niet durven bellen om een verklaring. Misschien, dacht ik, kan ik die verklaring beter zelf geven.

Het postmodernisme, dat heb ik ervan begrepen, is een stroming van de laatste twintig jaar. Misschien moet ik er tien bij optellen, dat weet ik niet. Het is voor mij heel moeilijk te erkennen dat ik me bij die richting heb aangesloten. Hoe zou ik dat moeten doen? Ik lees natuurlijk wel eens iets in de kranten over het post-modernisme, maar dat is vooral van mensen die er tegen zijn en die heb ik dus duidelijk niet nagevolgd, anders had mijn stem wel eens anders geklonken. Van verklaarde pomo-schrijvers zelf heb ik nooit iets gelezen, om de doodeenvoudige reden dat mijn lectuur meestal voor 1900 is geschreven. Niks principieels overigens, een jaartal zegt me niet veel. Maar vòòr de twintigste eeuw is zoveel geschreven, dat heb ik nog lang niet uit.

Hoe ben ik dan toch aan mijn postmoderne stem gekomen? Laat ik me niet onnozeler voordoen dan ik ben. Ik weet heus wel dat pomo-schrijvers graag gebruik maken van het werk van anderen, niet gehinderd door moraal in verband met onvervreemdbaar eigendom van kopierecht. Ze willen ook voortdurend laten zien dat het maakwerk is, wat ze gemaakt hebben: de constructie steekt er vaak doorheen.

Een beetje zoals Piranesi op zijn etsen het overgebleven klassieke Rome liet zien: oud en nieuw door elkaar, heelheid en verval. Je zag hoe mooi het geweest was, je zag hoe het gemaakt was. ‘Gedeconstrueerd’ als het ware.

Ook ik heb veel van anderen gestolen, zij het meestal van dode schrijvers die er geen last van hadden. Net als bij mijn stemgenoten steekt ook bij mij de constructie soms door het proza heen. Ik heb daar niet zo heel erg over nagedacht, het ging vanzelf. Omdat ik het leuk vind, denk ik. In een ijdele bui zeg ik soms: ‘omdat ik dat het beste vind’. Of dat waar is, betwijfel ik.

Misschien moet ik nu zeggen waar ik dat ‘postmoderne stelen, ontlenen’, waar ik die ‘deconstructie’ vandaan heb.

Piranesi heb ik al genoemd. Veel bekeken, ik hou er erg van.

Ik heb het al eerder gebruikt in een essay over Gogol, maar mag ik nog eens beginnen over de scène in *Dode zielen*, die regelrecht is overgeheveld uit Cervantes' *Quichote*? De don is in gevecht met twee knechten en dreigt het onderspit te delven als er een wagen komt aanrijden.

‘Ogenblikje heren,’ zegt Quichote. ‘Graag straks ver-

der, maar eerst komt een nieuw verhaal binnenrollen, waaraan ik me beslist eerst moet wijden.'

In *Dode zielen* is hoofdpersoon Tsjitsjikov op goed moment in gevecht met twee potige boeren en hij dreigt het onderspit te delven als er, zoals Gogol zegt, 'een bel klinkt, als uit de wolken.' Een *deus ex machina*, als zodanig gepresenteerd. Gogol presenteert zich hier zeer postmoderen: hij jat van Cervantes, tegelijkertijd laat hij zien wat hij doet, de constructie steekt er doorheen.

Toen ik dit aan een vriend vertelde, schoot hem meteen een identieke scène uit Diderot te binnen - was het *Jacques le Fataliste*?

'Bon,' zei ik. 'Dan heeft Diderot dus ook van Cervantes gejat.'

Op naar mijn stem. Of die nu postmodern is of niet, wie kan het schelen? Aan de andere kant, misschien dien ik een zaak om auteurs als Petronius, Chaucer, Cervantes, Gogol, Multatuli en al die anderen die de teksten van hun voorgangers niet met rust lieten en daar onomwonden voor uitkwamen, uit te roepen als 'proto-postmdernisten.'

Dat ze op zijn minst mijn klankkleur hebben beïnvloed weet ik zeker.

Wat me brengt op een morele slotverklaring: aan Hitler heb ik nooit een voorbeeld genomen, ook niet als ik een toespraak moet houden.

Atte Jongstra (1956) publiceerde verhalenbundels (De psychologie van de zwavel, *1989*, Cicerone, *1992*) *en romans* (Groente, *1991 en* Het huis M., 1*993*). *Onlangsverscheen zijn essaybundel* Familieportret *(1996)*.

Arie Storm
Zoeken en de dood vinden
Over Umberto Eco, Henry James en Frans Kellendonk

Zoeke zocke... zoeke
Thomas Rosenboom, *Gewassen vlees*

In literaire teksten wordt heel wat afgezocht. Wordt er ook wel eens iets gevonden? Wat dan? En als er nu eens een keer niets wordt gevonden. Is dat erg? Of is er dan sprake van een postmoderne tekst? En is dát erg? Definitie: een postmoderne literaire tekst is een tekst waarin druk wordt gezocht en niets wordt gevonden. Kenmerk van dergelijke teksten: de gebeurtenissen zijn vaak gesitueerd in een labyrint, want daarin kan lang worden rondgedwaald zonder dat er ooit een uitgang wordt gevonden.

De literatuurwetenschappelijke benadering die bij die teksten past, is het *deconstructivisme*, een benadering waarbij de beoefenaren ervan benadrukken dat het literaire kunstwerk geen ander geheim bevat dan de tekst zelf, die (de tekst dus) een raadsel vormt dat onoplosbaar is. Beroemde beoefenaren van 'deconstructies' op literaire teksten zijn Jacques Derrida, Paul de Man (inmiddels overleden) en Joseph Hillis Miller.

In welke tijd moet het postmodernisme worden geplaatst? In geen enkele, want een deconstructivistische literatuurbenadering toont aan dat elke literaire tekst in de kern uiteindelijk postmodern is. Een stelling van Umberto Eco naar aanleiding van de term postmodernisme luidt: 'eerst scheen hij gebruikt te worden voor bepaalde schrijvers of artiesten die in de laatste twintig jaar werkzaam waren, daarna is hij langzamerhand aangeland aan het begin van de eeuw, daarna nog verder terug, en het gaat nog door, binnenkort komt de categorie van het postmodernisme bij Homerus uit.' De eerder genoemde Miller heeft dan ook opgemerkt dat het deconstructivisme literaire geschiedschrijving weliswaar niet onmogelijk maakt, maar dat een bijkomend effect van die benaderingswijze wél is dat termen als 'genres', 'perioden', 'traditie', 'invloed', 'historie' en 'literatuur' opnieuw moeten worden gedefinieerd.

Lofzang op het niets

Een voorbeeld van een tekst waarin heel wat wordt afgezocht vormt de vuistdikke roman *De naam van de roos* (1980) van Umberto Eco. In 'Laatste blad', het slothoofdstuk, keert de monnik Adson nog eenmaal terug naar het bijna volledig afgebrande klooster waar 'de opmerkelijke en schrikwekkende gebeurtenissen waarvan het lot mij in mijn jeugd getuige deed zijn' zich hebben afgespeeld. Tijdens dit bezoek vindt Adson resten terug van de immense boekenvoorraad die het klooster ooit heeft bezeten: 'Aan het eind van mijn geduldige reconstructie verscheen voor mijn geestesoog als het ware een bibliotheek op verkleinde schaal, teken van die grote die was verdwenen, een bibliotheek samengesteld uit passages, citaten en onvoltooide zinnen, verminkte resten van boeken.' Adson raakt er meer en meer van overtuigd dat deze toevallige verzameling van resten van boeken 'geen enkele boodschap behelst'. Toch zijn ze van onschatbare waarde geweest tijdens zijn leven: 'die onvolledige bladzijden hebben me vergezeld gedurende al die jaren die me sindsdien

nog vergund zijn geweest te leven; ik heb ze vaak als een orakel geraadpleegd'. Vervolgens richt Adson zich als verteller van de geschiedenis van *De naam van de roos* tot zíjn lezer en houdt dat wat hij ons tot nu toe heeft verteld nog eens tegen het licht (maar hij heeft het ook aan zichzelf verteld, want hij is gaan schrijven met de bedoeling zelf inzicht te krijgen in de opmerkelijke gebeurtenissen waarvan hij in zijn jeugd getuige was), om tot de volgende conclusie te komen:

> hoe vaker ik mezelf de geschiedenis [...] vertel, des te minder vermag ik te doorzien of er een patroon in be sloten ligt dat verder reikt dan de natuurlijke opeenvolging van de gebeurtenissen en de tijden die ze met elkaar verbinden. En het is hard voor deze oude monnik op de drempel van de dood om niet te weten of de letteren die hij heeft geschreven de een of andere verborgen zin bevatten, meer dan een, vele, of geen enkele.

En voordat wij, de lezers buiten het boek, verwoed aan het interpreteren slaan, laat Adson ons alvast weten dat er geen enkele verborgen betekenis te vinden zal zijn. Een onthutsende mededeling die nog versterkt wordt door de verzuchting dat ook God *niets* is. Onthutsend omdat die mededeling gedaan wordt door een oude monnik die zijn hele leven in dienst heeft gesteld van een ijverige geloofsbetrachting. Een trieststemmend slot van een imponerende roman, ben je als lezer geneigd te denken, maar niets blijkt minder waar. Berustend maar vooral ook opgelucht legt Adson zich bij de feiten neer:

> Ik zal verzinken in de goddelijke duisternis, in een woordeloze stilte en in een onuitsprekelijke eenheid, en in dit verzinken zal elke gelijkheid en elke ongelijkheid teloorgaan, en in die afgrond zal mijn geest zichzelf verliezen en noch het gelijke, noch het ongelijke, noch iets anders kennen: en alle verschillen zullen vergeten zijn, ik zal in de enkelvoudige bron opgenomen zijn, in de stille woestijn waar nooit verscheidenheid is gezien, in het binnenste waar niemand een eigen plaats heeft. Ik zal verzinken in de zwijgende en verlaten godheid waar werk noch beeld is.

Wat er, enigszins schematisch weergegeven, tegen het einde van *De naam van de roos* gebeurt, is kortom het volgende: Adson zoekt naar de resten van een verloren gegane bibliotheek én hij zoekt, nadat hij die resten gereconstrueerd heeft tot een geheel, naar een verborgen zin of betekenis ervan; ten derde zoekt hij naar een verborgen betekenis in dat wat hij zelf geschreven heeft. Adson komt tot de conclusie dat zowel de resten van de verloren gegane bibliotheek als de tekst die hij zelf geschreven heeft geen 'boodschap' bevatten. Deze gedachte veralgemeniseert hij naar zijn eigen leven. Hij is niet teleurgesteld dat de teksten en ook zijn leven geen geheime of verborgen betekenis bevatten. Integendeel: er volgt een lofzang op het niets, waarin de geest zich 'zal verliezen en noch het gelijke, noch het ongelijke, noch iets anders [zal] kennen'.

Tekst zonder uitgang

Een andere 'zoektekst' is het korte verhaal 'The Figure in the Carpet' (1896) van Henry James - overigens een van de beste korte verhalen die ooit geschreven zijn.

De hoofdpersoon is een jonge en ambitieuze recensent (zijn naam komen we niet te weten), die zich vastbijt in de opmerking van de grote en door hem bewonderde schrijver Hugh Vereker dat nog niemand erin is geslaagd de code van zijn werk te kraken om zo ten volle te kunnen genieten van het ingenieuze pa troon dat in het literaire tapijt dat hij geweven heeft, verwerkt is. Ik druk me wat metaforisch uit, maar in dat soort beelden praten Vereker en de recensent wanneer het geheim in het werk van de eerste ter sprake komt. De recensent veronderstelt dat het geheim iets is als 'a complex figure in a Persian carpet'. Die vergelijking bevalt Vereker wel en hij voegt er zelf nog een beeld aan toe: het geheim is 'the very string [...] that my pearls are strung on!' Toch raadt Vereker de recensent af naar het geheim op zoek te gaan, en wel met zoveel klem dat het erop lijkt dat Vereker bang is dat de recensent

iets gevaarlijks zal vinden: ‘Give it up - give it up!’ Maar dat is - de recensent is jong en ambitieus - natuurlijk tegen dovemansoren gezegd.

Eenzelfde soort schematisering als ik schetste naar aanleiding van *De naam van de roos* kan naar aanleiding van ‘The Figure in the Carpet’ worden gemaakt: de recensent zoekt naar een verborgen betekenis in het werk van de schrijver Hugh Vereker. Steeds meer mensen komen achter dit geheim, zo vermoedt althans de recensent, en dit vermoeden sterkt hem in zijn opvatting dat er daadwerkelijk van een geheim sprake is. De recensent is uiteindelijk teleurgesteld dat hij niet achter het geheim komt en blijft achter met wraak- en onlustgevoelens.

De recensent uit ‘The Figure in the Carpet’ verschilt daarin duidelijk met Adson uit *De naam van de roos*: de recensent is ontevreden omdat hij niets gevonden heeft, terwijl bij Adson berustende en zelfs opgeluchte gevoelens overheersen. Dat lijkt me verklaard te kunnen worden door de verschillende levensvooruitzichten die deze personages hebben. Op het moment dat Adson tot het inzicht komt dat er ‘niets is’, bevindt hij zich al aan het einde van zijn leven: hij beschrijft zichzelf immers als ‘een oude monnik op de drempel van de dood’. In het geval van de recensent is er geen enkele aanleiding aan te nemen dat hij spoedig zal komen te overlijden. Wél vallen alle personen om hem heen die inzicht krijgen in ‘het geheim’ één voor één weg. Of, zoals J. Hillis Miller heeft opgemerkt: ‘One by one, after Vereker's death, and then after the death of his wife [...], the possessors of the secret die.’[1.]

Verder is het opmerkelijk dat diegenen die achter het geheim komen, dit doen in het buitenland, ver weg van de eigenlijke *setting* van het verhaal. George Corvick, een collega van de recensent, reist opzettelijk weg van deze setting, zoals blijkt uit wat zijn vriendin Gwendolen de recensent vertelt. Ook Gwendolen zelf krijgt, als ze dat tenminste inderdààd deelachtig wordt, inzicht in het geheim vèr van de eigenlijke verhaalsetting: op huwelijksreis (tijdens welke Corvick overigens overlijdt).

Over het gegeven dat de personages weggaan van de *setting* van het verhaal moet ik misschien iets nauwkeuriger zijn: het is correcter te stellen dat ze uit het zicht verdwijnen van de recensent, de verteller, die de focalisator is van de gebeurtenissen. De verteller onderneemt op een gegeven moment zélf een tocht naar het buitenland, om zijn zieke broer in Duitsland op te zoeken, en neemt dan als het ware het verhaal met zich mee. Tijdens zijn verblijf in het buitenland staat de handeling staat stil. Na zijn terugkeer gaat de recensent met de zoektocht verder.

Dat het verhaal stilstaat als de verteller verdwenen is, vloeit overigens consequent voort uit James' vertelopvatting. Frans de Rover omschreef die (in *Literatuur bij benadering* uit 1987) als volgt:

> James werd geobsedeerd door het probleem een centrum, een focus voor zijn verhalen te vinden. Hij stelt dat een alomaanwezige, alwetende verteller voor de lezer de illusie van werkelijkheid die zijns inziens de roman dient op te roepen, aantast. James plaatst dan de actie binnen het bewustzijn van een van de personages in de romanwereld, het zogenaamde 'center of consciousness': de gebeurtenissen moeten niet van 'bovenaf' maar van 'binnenuit' - door de ogen van één verhaalpersonage - gepresenteerd worden.

Dít inzicht, in het vertelperspectief dus, tilt de discussie over het geheim, de verborgen betekenis van de tekst, 'the figure in the carpet', op een ander niveau. We zien nu in dat de recensent als het ware gevangen zit in het verhaal en niet als een buitenstaander op een zekere afstand kan gaan staan om op het verhaal te kunnen reageren. Hij kan het slechts ondergaan, is een onderdeel van 'the figure in the carpet' en ziet dus niet *dat het geheim de tekst zélf is*. Om dat te kunnen zien, zou de recensent moeten verdwijnen naar een wereld buiten de tekst en dat is onmogelijk. Voor hem biedt het verhaal 'geen uitgang'.

Het begin en het slot van 'The Figure in the Carpet' tonen bijna tastbaar de cirkel waarin de recensent gevangen is. Over het verleden van de recensent komen we weinig te weten: 'I had done a few things and earned a few pence - I had perhaps even had time to begin to think I was finer than was perceived by the patronising; but when I take the little measure of my course (a fidgety habit, for it's none of the longest yet) *I count my real start* [...]' (mijn cursivering). Dán begint het verhaal. En aan het eind bijt het zichzelf in de staart: 'I told him in a word just what I've written out here.' Binnen deze cirkel is de recensent gedoemd rond te dwalen. En dan is duidelijk dat de recensent niet onder het tapijt vandaan zal komen kruipen. Hij zit in het tapijt zelf vast. Enig geheim zal hij nooit ontraadselen: hij vormt zelf een onderdeel van het geheim.

Bouwen aan een labyrint

Carel Peeters heeft (in *Houdbare illusies*, 1984) in algemene zin over het oeuvre van Frans Kellendonk het volgende opgemerkt:

> De romans van Kellendonk verschillen als dag en nacht, zoals de genre-aanduidingen al suggereren. Ook al heeft hij *Bouwval* de vorm van een streekroman gegeven en *De nietsnut* en *Letter en geest* het karakter van een detective en een spookverhaal, in alle drie staat een *ontdekking* centraal. Ook als het 'wat' van die ontdekking door Kellendonk al aan het begin wordt prijsgegeven, ontwikkelen de romans zich als ingenieuze labyrinten naar een climax waarin de ontdekking als een *verheldering* (*Bouwval*), als een *katkarsis* (*De nietsnut*) of als een *ontgoocheling* (*Letter en geest*) wordt opgevat. In alle drie de romans ontdekken de hoofdpersonen geleidelijk dat ze ergens hopeloos aan vastzitten: aan de familietraditie, aan de omstandigheden, aan hun eigen karakter of aan hun verwachtingen en verlangens.

Peeters beschouwt de in 1977 uitgekomen en in de debuutbundel van Kellendonk opgenomen novelle *Bouwval* kortom als een ingenieus labyrint waarin de ontdekking in de zin van een *verheldering* centraal staat. De protagonist van *Bouwval*, de tienjarige Ernst

van Zypflich, meent dat hij een kroonprins is, zoals hij ook verscheidene malen genoemd wordt, maar geleidelijk aan komt hij er achter dat hij helemaal geen koninklijke status bezit Peeters meent zelfs: ‘Het gaat nog iets dieper: doordat alles ineens niet blijkt te zijn zoals hij dacht dat het was begint hij een grondeloze twijfel te ontwikkelen omtrent de vraag of de werkelijkheid wel iets is waar je houvast aan hebt.’

Ernst van Zypflich lijkt hiermee aan de grens te komen van wat hij kan weten. Maar dat is slechts schijn, want Ernst zoekt verder en ontdekt nog iets. Wat dit is, komen we op het spoor door het labyrint-motief in *Bouwval* te ontrafelen. Tussen het begin en het slot van de novelle dwaalt Ernst rond als een direct gevolg van de opdracht die hij zichzelf heeft gesteld. Die opdracht komt voort uit een droom die hij gehad heeft en waarin hij, na een trap te zijn afgedaald, door een oude man een kroon krijgt opgezet. De oude man waarschuwt Ernst dat hij de kroon stevig moet vasthouden, ‘anders is hij verdwenen wanneer je straks wakker wordt.’ Bij het ontwaken is de kroon echter toch verdwenen. Ernst schrijft dit niet toe aan het vluchtige karakter van dromen maar beschouwt het als een fout van zichzelf en hij probeert de verloren kroon terug te vinden.

Daarbij presenteert de tekst zich niet alleen door dit zoek-karakter als een labyrint: ook in allerlei details keert dit motief terug. Een voorbeeld: tijdens de maaltijd in het tweede gedeelte van de novelle komt het gesprek op het onderwerp illusies. De grootvader van Ernst beweert dat de vader van Ernst leeft in een wereld die gebouwd is op illusies. De vader reageert hier aanvankelijk niet op, maar houdt zich wel met iets anders bezig: ‘Pa prikte met de rechtgebogen vork vierkantjes bestaande uit vier maal vier putjes in het tafellaken. Vier van die vierkantjes vormden een nieuw vierkant. Een nog groter vierkant werd gevormd door vier van die nieuwe vierkanten.’ De vader bouwt kortom aan een labyrint.

Andere voorbeelden: Ernst bekijkt op een gegeven moment een bouwtekening die zijn grootvader vroeger gemaakt heeft: ‘Hij stond te genieten van de precisie van al die lijntjes, van de ordelijke symmetrieën, de perfect rechte hoeken, de perfect ronde bogen.’ Dit bekijken van die bouwtekening vindt plaats op een moment dat Ernst er nog alle vertrouwen in heeft dat hij de kroon terug zal vinden. Vlak daarvoor bevond hij zich nog met zijn zusje in het torentje in het nok van het huis van zijn grootvader en had hij het gevoel de wereld onder controle te hebben: ‘Ze [Ernst en zijn zusje] beheersten de hele stad nu, die niet meer was dan een samenstel van duizenden vlekjes, en steeds wanneer ze in een vlekje iets meenden te herkennen schreeuwden ze elkaar hun bevindingen toe.’ Als het ware van bovenaf in het labyrint schouwend menen ze een uitgang te kunnen ontdekken. Een optimistische visie die gedurende de tocht naar beneden (na in het torentje geweest te zijn, dalen Ernst en zijn zusje, verdieping na verdieping aan een onderzoek onderwerpend, tot in de diepten van het huis af) het veld ruimt voor een meer pessimistische kijk, wat uiteindelijk uitmondt in de volgende scène die zich afspeelt in de loods bij het huis:

> Hij [Ernst] boog een knie, liet zich zakken, sprong op, strekte zijn armen uit, greep naar een loshangend eind steigertouw [...] tot hij het touw bij de vijfde keer eindelijk beet had en de tros met een vreemd suizend geluid, dat hem plotseling zijn oren deed spitsen, heel langzaam, naar het leek,

> over hem kwam neergedaald en hem met een kracht, zo onvermoed hevig
> dat hij zich loom voelde en moe, duwde tegen de betonnen vloer.

Deze duikeling is een vooruitwijzing naar de definitieve val die Ernst aan het eind van *Bouwval* maakt en waarin begin en eind van de novelle in één beeld verenigd worden. De krijttekening die Ernst 'Langueur' noemt en die in het begin uitgebreid beschreven wordt, blijkt aan het eind niet zozeer een tekening te zijn als wel een spiegel, waarin Ernst aanvankelijk niet zichzelf herkent. Op de tekening is een jongeman afgebeeld die 'half onderuitgezakt op een sofa, met vingers week als asperges tot in alle eeuwigheid blaadjes van een roos moest plukken en verpulveren.' De jongeman was afgebeeld alsof hij 'belachelijk altijddurend aan het vallen was.' En: 'Bovendien maakte de felheid van het [op de tekening schijnende zon] licht dat ieder krijtkorreltje zijn eigen minieme schaduw ging afwerpen, als het ware zelfstandig werd, zodat Langueur uiteenviel in myriaden afzonderlijke krijtkorreltjes en binnen een mum van tijd geheel en al tot stof was vergaan. Maar hij herrees steeds weer.' Als Ernst in de auto op de terugweg van het bezoek aan zijn grootvader door de verrotte vloer van zijn vaders auto heenstoot keert dit beeld van Langueur terug:

> Hij [Ernst] keek in een oneindig diepe nacht waardoor myriaden kometen zich met een duizelingwekkende snelheid voortspoedden. Ze spatten uiteen, maar steeds werden nieuwe kometen gevormd. [...] Steeds sneller gingen de kometen. Tot de snelheid minderde en het beeld langzaam verstarde. De myriaden kometen werden myriaden stofdeeltjes. En in die stofdeeltjes ging zich iets aftekenen; een benenpaar, rustende armen; heel vaag, maar de kroonprins herkende het onmiddellijk, een gezicht. Het leek wel een flauwe grap, een hoop drukte om iets dat hij zo langzamerhand toch wel wist; tenslotte was hij vandaag al een paar keer door de kartonnen werkelijkheid heengestoten. De grijze stipjes hadden zich op ontelbare manieren kunnen groeperen. De onafwendbaarheid van dit ene, gehate beeld maakte de kroonprins woedend, maar zijn woede kon het niet vernietigen. Het was er en hij begreep dat het bij hem zou blijven.

Nadat Ernst ontdekt heeft dat hij niet over een koninklijke status bezit en nadat hij tevens ontdekt heeft dat de werkelijkheid weinig houvast biedt, doet hij hier een derde ontdekking, die nog een stap verder gaat: hij ontdekt dat hij met Langueur samenvalt en dat hij net als Langueur gevangen zit, weliswaar niet tussen de lijsten van een schilderij, maar tussen de kaften van een boek. Ernst is gedoemd eeuwig rond te dwalen tussen het begin van de novelle, waar hij oog-in-oog staat met de tekening die hij Langueur noemt, en het slot van de novelle, waar hij met de op de tekening afgebeelde jongeman samenvalt. Het middenstuk van *Bouwval* kan, blijkt nu, gelezen worden als een poging van Ernst buiten de lijsten van het schilderij/de kaften van het boek te stappen - een poging die niet anders dan mislukken kan. Ernst meent aanvankelijk dat hij het leven van zijn voorvaderen moet herhalen (wat als een desillusie ervaren wordt door iemand die denkt dat hij een kroonprins is), terwijl hij in werkelijkheid niets anders hoeft te herhalen dan zijn rol in het boek. Ernst bestaat in en dankzij de taal, een taal waarbuiten hij niet kan reiken.

Kooi van taal

Frans Kellendonk (1951-1990) bracht een bewuste scheiding aan tussen de wereld binnen en de wereld buiten zijn boeken. Op de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid ging hij wat dieper in in een bespreking van het oeuvre van de Amerikaanse schrijver William H. Gass (in NRC Handelsblad van 10 december 1982). Kellendonk signaleert daar onder andere het volgende: ‘Wat we in een roman lezen gebeurt in die roman, niet in Peru of het land van de goede bedoelingen.’ En op de door hemzelf opgeworpen hypothetische vraag: ‘Ja, maar woorden hebben toch betekenis, ze verwijzen toch,’ geeft hij het antwoord: ‘Ze hebben inderdaad betekenis, veel betekenissen, maar in een roman of een gedicht verwijzen ze niet. Ze hebben betekenis zoals verf rood is of smaragdgroen. Als ik in een verhaal een oudtante opvoer kun je de betekenis van dat woord niet in een verzorgingsflat vinden.’

Meestal maken lezers de fout verhaal- of romanfiguren te verwarren met mensen van vlees en bloed. Het bijzondere van de drie zoekteksten die ik hier bespreek, is dat nu juist de drie hoofdpersonages zijn geobsedeerd door de kooi van taal waarin

ze opgesloten zitten: zij proberen als het ware een kijkje achter de tekst te nemen waarin ze zelf gevangen zitten. Uiteindelijk reageren ze verschillend op hun bevindingen: Adson uit *De naam van de roos* berustend, de recensent uit ‘The Figure in the Carpet’ kwaad en Ernst uit *Bouwval* gedesillusioneerd. Maar in alle drie de teksten is dat wat de personages vinden in verband te brengen met de dood. Zo is Adson een oude monnik die zich aan het eind van zijn leven bevindt en komen alle personages die in ‘The Figure in the Carpet’ achter het geheim van de beroemde schrijver Hugh Vereker komen om het leven.

In *Bouwval* geeft Kellendonk deze tegenstelling tussen, wat ik voor het gemak maar even de echte levende wereld zal noemen en de doodse wereld van de kunst, een interessante verhaaltechnische uitwerking. De werkelijkheid van *Bouwval* vormt een alternatieve wereld naast de onze. Er lijkt wellicht naar de werkelijkheid verwezen te worden, maar er is slechts sprake van een vervormde werkelijkheid: de tekst slokt de werkelijkheid in zich op en spuugt die in een andere vorm weer uit. De tekst zet realistisch in, maar gaandeweg raken de zaken aan het schuiven.

De openingspagina's van *Bouwval* worden in beslag genomen door de beschrijving van een reis van Ernst, zijn zusje, zijn vader, zijn omejoop en tante Carolien naar het huis van zijn grootvader. Een reis die onheilspellende trekjes vertoont. Allereerstis er het vervoer-

middel dat weinig vertrouwen inboezemt. De vader van Ernst heeft een fles zoutzuur in de auto laten vallen en realiseert zich dat hij de wagen wel kan wegdoen, want: ‘Dat blijft doorvreten, hè, zoutzuur. Over een maand of wat krak ik zo door het chassis heen.’ Ten tweede vindt de tocht plaats op Allerzielen, de dag ter gedachtenis van de overledenen, waarop de ‘ontlichaamde overblijfsels van de overledenen troosteloos ronddoolden.’ In de tekst zijn aanwijzingen te vinden dat hier niet alleen maar sprake is van een ‘bij wijze van spreken’, de inzittenden van de auto zijn, zo lijkt het, werkelijk op weg naar het dodenrijk: ‘De hemelhoge beuken aan weerskanten van de Oude Mollenhutseweg, die zomers het wegdek fatsoenlijk overhuifden met hun ruisend bladerkleed, waren nu ontmaskerd als uitheemse totems, verwijzend naar een onbekende en daardoor des te angstaanjagender betekenis’.

Ondanks de aanwezigheid van authentieke straatnamen in de tekst, hangt er voortdurend een waas van ‘onbekendheid’ en ‘angstaanjagendheid’ over de woorden. Zo staat de auto op een gegeven moment stil, omdat de vader van de kroonprins niet direct optrekt bij een spoorwegovergang, waar de slagbomen zich inmiddels weer hebben opgericht, en die ogenblikken ‘waren als een gat in de tijd: ze veranderden het interieur van de auto in een wassenbeeldenkabinet.’ Bovendien lijken de inzittenden van de auto terecht te zijn gekomen in het spiegelbeeld van de aan hen vertrouwde wereld. Zo roept de tante van Ernst uit: ‘Gek [...]. Laat ik nou altijd gedacht hebben dat Gradus Jansen aan de andere kant van de spoorlijn zat!’

De reis naar het huis van de grootvader heeft kortom een verre van vrijblijvend karakter. Geleidelijk aan glijden de personages een ‘andere’, onrustbarende wereld in, die niets van doen lijkt te hebben met de ons omringende werkelijkheid. In dat licht bezien heeft ook de naam van de plaats waar de grootvader woont een bijzondere betekenis: Alverna. Oftewel: Alver-na het leven, in het dodenrijk dus.

Daarbij is het opmerkelijk dat de aankomst bij het huis van de grootvader beschreven wordt in termen die rechtstreeks ontleend zijn aan die van het genre van de achttiende-eeuwse Engelse *gothic novel*, het genre van de griezelroman, waarin als plaats van handeling meestal een geheimzinnige plek wordt gekozen, waarover de geruchten gaan dat het er niet pluis is, omdat zich er voor het verstand onverklaarbare dingen afspelen. De term *gothic novel* is terug te voeren op de plaats van handeling, die vaak gevormd wordt door een in verloederde staat verkerend middeleeuws (in elk geval oud) bouwwerk. In die zin is reeds de titel van de novelle, *Bouwval*, niet zonder betekenis. De aankomst bij het huis van de grootvader wordt als volgt beschreven: ‘De bebossing werd langzamerhand steeds dichter en de weg steeds duisterder, tot plotseling de bomen uiteenweken en men aan de overzijde van een open plek, op een lichte glooiing van het terrein, een betorend, negentiende-eeuws bouwwerkje zag liggen.’ Een bouwwerkje waarvan vervolgens wordt gezegd dat het ‘spookachtig helder afstak tegen het grauwe landschap.’ Een macabere knecht met een kromme gestalte en een groot hoofd ‘dat breed en tandeloos lachte’ heet de inzittenden van de auto welkom en leidt ze naar de kamer van de grootvader: ‘Toen iedereen zich van zijn overkleding had ontdaan, liep hij door naar het eind van de gang en gooide daar wijd een deur open.’ Een deur die wijd geopend wordt naar een vreemde, alternatieve wereld, die slechts beschreven kan worden in een op literaire verwijzingen gestoelde taal. Zó slokt de tekst de werkelijkheid op en vervormt haar.

Wat ik in mijn inleiding stelde, namelijk dat er in postmoderne teksten druk gezocht wordt, maar niets wordt gevonden, dien ik inmiddels bij te stellen. Wanneer ik *De naam van de roos*, ‘The Figure in the Carpet’ en *Bouwval* gemakshalve maar even als postmoderne teksten beschouw (indachtig de woorden van Eco dat de categorie van het postmodernisme binnenkort bij Homerus uit zal komen; maar hoe dan ook, de hier besproken teksten zijn in elk geval *zoektehsten*), dan vinden de personages wel degelijk iets, namelijk hun *mode of being*. Ze ontdekken dat ze personages in een tekst zijn, dat ze kunstmatig zijn, doods: ze vinden hun eigen dood.

> *Arie Storm [1963] debuteerde in 1994 met de roman* Hemans duik. *Hij publiceerde in verschillende literaire tijdschriften over schrijvers als A.F.Th. van der Heijden Joost Zwagerman en Frans Kellendonk. In de zomer van 1997 verschijnt zijn nieuwe roman*, Hemellicht *bij deArbeiderspers*.

Eindnoten:

1. J. Hillis Miller, ‘The Figure in the Carpet’, in: *Poetics Today*, Vol. 1:3, 1980.

Ron Elshout
Een bont gezelschap
Over postmodernisme en poëzie

> *De grenzen van mijn taal zijn de grenzen van mijn wereld.*
> Ludwig Wittgenstein

'Het is een ernstige en gangbare misvatting om kunstwerken te klassificeren naar periodes of scholen,' begint Jean-François Lyotard zijn essay 'Muziek, mutisme' in *Postmoderne fabels*. De ironie wil dat op het moment juist het predikaat 'postmodern' in recensies een wel héél vaak gebruikte rubricering is. Nog los van de principiële bezwaren die Lyotard blijkbaar heeft, is het moeilijk te bepalen in hoeverre die 'postmodernistische' etiketteringen juist of onjuist zijn, doordat het vaak onduidelijk blijft wat iemand precies verstaat onder de term 'postmodern'. Het recent verschenen *Lexicon Nederlandse & Vlaamse literatuur* begint het lemma 'postmodernisme' dan ook terecht als volgt: 'term die gebruikt wordt om bepaalde ontwikkelingen in de kunst en literatuur aan te duiden, *maar waaraan uiteenlopende invullingen worden gegeven*.' (cursivering van schrijver dezes.) Vervolgens noemt het lexicon 'de tegencultuur' (het verwerpen van het elitaire en intellectuele karakter van kunst), 'literatuur waarin de relatie tussen taal en werkelijkheid danig verstoord is' en 'intertekstualiteit' als belangrijkste kenmerken. Maar aan het eind van het lemma wordt, wederom terecht, gesteld: 'De discussie over de definitie van het postmodernisme en over de vraag welke schrijvers ertoe gerekend kunnen worden is nog steeds gaande.'

Enigszins oneerbiedig en gechargeerd samengevat: de term postmodernisme wordt te pas en te onpas gebruikt, terwijl de status ervan volstrekt onduidelijk is. Het is daarbij nog maar de vraag of de in het lexicon genoemde discussie op zinvolle manier gevoerd wordt.

Het komt namelijk nogal eens voor dat één van de onderscheidende kenmerken van het postmodernisme als criterium gehanteerd wordt. Zo beschouwen schrijvers *over* literatuur een boek of gedicht waaruit een ironische, sceptische of nihilistische levensopvatting spreekt, al snel als postmodern en worden boeken en gedichten die citeren, alluderen of parodiëren, die dus 'intertekstueel' zijn, ook al vlot van dat etiket voorzien.

Doordat deze criteria al eerder beschouwd werden als onderscheidend voor andere etiketteringen - zoals: '(neo-)realistisch', '(neo-)romantisch', '(neo-)symbolistisch' - is het risico niet denkbeeldig dat reeds gevoerde discussies opnieuw, maar nu in het postmodernistische jargon, gevoerd gaan worden -en je kunt je afvragen hoe zinvol dat is.

Fokkema op zoek

Een voorbeeld is een recent artikel van Redbad Fokkema. In dat stuk stelt hij onder meer: 'De tweedeling der zuivere en onzuivere poëzie kan naar mijn mening ook geformuleerd worden in termen van modernisme en postmodernisme.' Dezelfde indeling nog eens, maar dan met andere terminologie? Wat is de zin daarvan? En

dan: klopt die indeling? Eén van de verschillen tussen een 'zuivere' en een 'onzuivere' dichter is dat de eerste de opvatting aanhangt dat 'het taalmateriaal in beginsel ontoereikend is om het gewenste doel te bereiken,' zoals AL. Sötemann het formuleerde. Hij gaf als voorbeeld Gerrit Kouwenaar en als 'half' tegenvoorbeeld Sybren Polet, die te kennen gaf dat hij het woord meer had leren vertrouwen. (Sötemann nuanceert Polets uitspraken overigens en noemt hem een 'impure' pure dichter.) Fokkema rubriceert Kouwenaar onder de modernisten en schrijft over Polet: 'In zijn anti-traditionele werkwijze, die afziet van symbolistische en mimetische conventies, is het (taal)materiaal indifferent; zo vervalt het traditionele onderscheid tussen poëtisch en anti-poëtisch taalgebruik, tussen een hogere en lagere werkelijkheid.' Naar aanleiding van deze opvattingen (zijn eigen opvattingen, uit 1976) concludeert Fokkema anno 1996: 'Deze formulering zou geleid hebben tot

een typering van Polet als postmodernistisch dichter - ware de term uit Amerika naar Nederland overgewaaid en ingeburgerd.’ Dat betekent dat Kouwenaar een pure dichter is en daarmee een modernist; de plaats van Polet is, volgens de genuanceerd uitgewerkte redenering van Sötemann, ‘ergens tussenin’, terwijl Fokkema hem als een volbloed postmodernist wenst te zien. Als we dus met Fokkema de discussie over zuivere en onzuivere poëzie opnieuw gaan voeren in termen van modernisme en postmodernisme, komen we nog voor lastige en inconsequente indelingsproblemen te staan.

Geschiedschrijving

‘Mijn opvatting dat in Nederland sinds 1960 modernistische en postmodernistische poëzie naast elkaar bestaan en elkaar beïnvloeden, zal ik in extenso beargumenteren in een eerlang te verschijnen geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945,’ schrijft Fokkema in zijn artikel. Dat wordt een boek over het intrappen ener open deur, denk ik dan, want dat verschillende soorten poëzie naast elkaar bestaan en dat ze elkaar beïnvloeden, lijkt me een sinds jaar en dag nogal voor de hand liggende zaak.

Ook het jaartal 1960 lijkt me arbitrair. Toen Paul Rodenko voor *Met twee maten* ‘de kern van vijftig jaar Nederlandse poëzie isoleerde en experimenteel splitste’, begon hij met Tachtigers als Verwey en Gorter. Het zou in dit licht misschien interessant kunnen zijn het werk van Gorter eens op postmoderne trekjes te onderzoeken. Van een behoorlijk aantal van diens *Verzen* uit 1890 valt immers op te merken dat daar sprake is van grensoverschrijdingen tussen taalregisters, dat de ‘gewone’ betekenis van de woorden ondermijnd wordt en dater een onsamenhangend beeld van de werkelijkheid uit spreekt.

En àls het vervallen van het traditionele onderscheid tussen poëtisch en anti-poëtisch taalgebruik, tussen hogere en lagere werkelijkheid een criterium is, wat doen we dan met de ironische dichters uit de negentiende eeuw?

Ik wil wel, graag zelfs, een geschiedenis van de Nederlandse poëzie lezen, maar als die gaat leveren waar dit artikel van Fokkema op aan stuurt, dan weet ik het nog niet. Fokkema noemt onder andere de dichters van de Barbarber-groep, Leo Vroman, Sybren Polet, Hans Vlek, Rob Schouten, Gerrit Komrij, H.H. ter Balkt, Wim T. Schippers, Joost Zwagerman, Anton Korteweg, Annie M.G. Schmidt, C.B. Vaandrager, Hans Verhagen en Riekus Waskowsky, zet dan een gedachtenstreepje en eindigt met: ‘een bont gezelschap dat in de termen van het postmodernisme valt.’ En dat is precies mijn bezwaar tegen deze vorm van geschiedschrijving: een - voorwaar! - bont gezelschap, schuilend onder één noemer. Het is alsof iemand in een supermarkt de bestaande indelingen verwijdert en alle producten opnieuw, tamelijk willekeurig rangschikt, om vervolgens één nieuw bord op te hangen: voedingswaren. Niet voor niets schrijft Gert Jan de Vries in een reactie op Fokkema: ‘Postmodernisme is een containerbegrip, om die term maar eens te gebruiken: wie overzicht over de inhoud van de container wenst te krijgen, moet schotten plaatsen. En die schotten konden wel weer eens “neoromantiek”, “neorealisme” en dergelijke heten [...]’

Waardoor wordt deze, overigens zeer postmoderne chaos veroorzaakt? Het is misschien wel mogelijk, terugkijkend, al iets van contouren uit het recente verleden te onderscheiden, maar doordat we in een overgangsfase zitten tussen modernisme en postmodernisme, is het wel zeer waarschijnlijk dat eventuele verschillen nog niet duidelijk genoeg uitgekristalliseerd zijn. Zo wordt wel gedaan alsof bijvoorbeeld op het gebied van de opvattingen over taal het postmodernisme een hevige reactie is op de modernisten, maar als je goed kijkt, zie je dat hun ideeën wat dat betreft in elkaars verlengde liggen. Modernisten vinden dat de taal een ontoereikend middel is en houden zich in hun poëzie dan ook bezig met de kloof tussen werkelijkheid en taal; postmodernisten geloven niet (meer) dat het mogelijk is met taal te verwijzen naar de werkelijkheid.

Wie zich nu uit het recente heden (ik varieer hier op woorden van Lyotard uit *Postmoderne fabels*) 'naar voren waagt om iets "betekenis te geven", dat men (nog) niet begrijpt, met middelen die men (nog) niet beheerst, omdat die moeten worden losgemaakt van de controle door de traditie', - zo iemand heeft het moeilijk. Lyotard vraagt zich zelfs af of dat 'zonder terreur kan gebeuren'.

Postmodernistische criteria

Die terreur heeft Fokkema zich dan ook veroorloofd, vind ik, in die zin dat hij de criteria die misschien voor

de postmoderne poëzie zouden moeten gelden op nogal inconsequente wijze toegepast heeft. Je zou van zijn artikel dan ook kunnen zeggen dat het een aardige illustratie is bij de opmerking die hij maakt naar aanleiding van het werk van Lucebert: 'Wie 't in Nederland over postmodernisme in de poëzie sinds 1960 wil hebben, komt onvermijdelijk in de moeilijkheden'. Je zou je bijna gaan afvragen of het citaat van Lyotard waar ik dit stuk mee begon, meteen het laatste woord zou moeten zijn, maar het is ook Lyotard die zegt dat 'het niet volstaat om de vragen die men aan het werk stelt te beantwoorden met een vreselijk zwijgen om zo het werk te verdedigen' en dus...

Fokkema lijkt die 'moeilijkheden' soms zelf op te zoeken. Immers, wanneer hij in het begin de reactie van de zogenaamde Maximalen op het oeuvre van Lucebert en Kouwenaar in zijn betoog betrekt, compliceert hij zijn verhaal nodeloos, te meer daar hij de plaats of de status van de Maximalen in de postmodernistische discussie vergeet te bepalen.

Wel is uit zijn typering van Luceberts werk een postmodernistisch criterium af te leiden: 'grensoverschrijdingen tussen tijden en taalregisters, locaties en culturen, mythen en filosofieën'. Hij zet dit af tegen de poëzie van Gerrit Kouwenaar die hij, en hij is daarmee niet de enige, afdoet als 'op taalonderzoek gerichte poëzie'. Een bladzijde verder krijgt deze poëzie de volgende karaktertrekken aangemeten: 'intellectueel, hermetisch'. Ook wordt daar verwezen naar haar veronderstelde 'exclusieve taal-autonome karakter met voorbijzien van (sic) de werkelijkheid van alledag'. Nu heb ik geen enkele behoefte het taalspel in de gedichten van Gerrit Kouwenaar te ontkennen, maar dit soort typeringen, vooral de aanname dat poëzie 'à la Kouwenaar' altijd voorbijziet aan de werkelijkheid van alledag, vind ik nonsens. Eventjes bladeren door *Een geur van verbrande veren*, de voorlaatste bundel van Kouwenaar, levert bijvoorbeeld gedichten op over een via de schoorsteen tot in het huis doorgedrongen uil die zich doodgevlogen heeft (het titelgedicht van de bundel), over de verjaardag van een broer die schilder is, over de mislukte zelfmoordpoging van Van Gogh en over een scherpe herinnering aan een stilstaande trein bij station Hembrug. Nogmaals: ik stel hiermee het talige karakter van Kouwenaars poëzie niet ter discussie; ik wil slechts laten zien hoe wankel die theoretische typeringen zijn en hoe gemakkelijk te bestrijden.

In aanvang leek het er op dat de benaming 'postmodernisme' vooral gebruikt zou worden als negatieve typering van literaire verschijnselen. Fokkema schrijft daarover: 'De kwade reuk van de term heeft alles te maken met de onbegrensde betekenisondermijning (1), met het onsamenhangende beeld van de werkelijkheid (2) en het moreel nihilisme (3) dat de postmodernistische auteur werd verweten.' Het lijkt er op dat Fokkema hier nog eens drie (door mij genummerde) postmodernistische criteria formuleert, maar enige voorzichtigheid en nuance zijn geboden.

Onbegrensde betekenisondermijning

(*Waarin ik onbeschaamd postmodernistischsteel uit boeken van Lyotard en de voortreffelijke en heldere essaybundel van Patricia de Martelaere. Dat heet plagiaat, behalve als je er bij zegt dat je het doet, dan heet het intertekstualiteit.*)

Dichters (en schrijvers in het algemeen) die de gangbare betekenissen van woorden ondergraven, stoken onrust door aan te sluiten bij ideeën over taal die in filosofie en taalkunde al langer bestaan, maar die bepaald (nog) geen gemeengoed zijn. Denkers als Lyotard, Derrida, Lacan, Schopenhauer en Blanchot hebben zich met de verhouding tussen taal en werkelijkheid bezig gehouden. Uit hun gedachtegoed blijkt steeds dat zij de relatie tussen taal en werkelijkheid als problematisch beschouwen. De mens is een talig wezen en probeert de wereld om hem heen ‘in’ taal te ordenen en betekenis te geven, maar hij kan in taal nooit de eenheid met welk object uit de hem omringende werkelijkheid dan ook bereiken. Taal isoleert het object juist uit de werkelijkheid en dat betekent dat de mens hooguit met taal kan proberen de werkelijkheid te benaderen. Daarbij doet zich het probleem voor dat woorden verbonden zijn met allerlei ideeën en dus steeds individueel bepaalde, specifieke betekenissen oproepen. Zoals Dirk van Bastelaere schrijft:

> In een ander hoofd wordt de bal
> een andere bal
> dan deze hier in de kofferbak.

Lacan zegt zelfs dat onze vragen talige vormen zijn van onze behoeften, die daarmee dan ook weer van ons afgescheiden worden. Op zijn scherpst gesteld

betekent dit dat 'taal' tussen 'de mens' en 'de werkelijkheid' in komt te staan, omdat taal juist berust op de *afwezigheid* van alles waar ze het over heeft. In zo'n opvatting benoemt taal dus niet, maar maakt iets nieuws. Een dichter met postmodernistische opvattingen zal van deze inzichten gebruik maken en vanuit deze visie proberen conventionele en stereotypische poëzieconcepten te perverteren - bijvoorbeeld door gedichten te schrijven met woorden die wellicht in andere gedichten naar 'een' werkelijkheid leken te verwijzen, maar dat nu juist niet doen en bijvoorbeeld door in gedichten de traditionele zinsbouw te doorbreken:

> Van de nacht roept het
> zich zo door het meisje heen
> dat het haar nog
> aan een lichaampje ontbreekt.
>
> Er is een kans dat het werkelijke
> zich niet weet terug te vinden,
> zoals er een kans is
> dat het roepen geen oorsprong heeft.
>
> Zo in verdwijning
> geroepen is het meisje
> dat het zich niet van ons kan weten
> want als haar gentiaanblauw Mickeybeker
> liepen wij
> eerder in het gras, leeg in het leven.
>
> (Van Bastelaere)

Je zou dus kunnen zeggen dat de mens met taal feitelijk op zoek is naar een collectief beeld van de werkelijkheid en dat veel niet-postmodernistische poëzie in het verlengde daarvan ligt. Postmodernisten (en dus de dichters onder hen) geloven niet in dat gemeenschappelijke beeld en doorbreken in hun poëzie de sociale, semantische en grammaticale patronen van de taal met het individuele en daardoor oncontroleerbare.

Onsamenhangend beeld van de werkelijkheid

Metaforen voor het versplinterde beeld van de wereld zijn in postmodernistische literatuur natuurlijk genoeg te vinden. Deze poëticale passages leggen soms niet alleen de literatuuropvatting van de postmoderne auteurs bloot, maar ook de bronnen ervan, hun opvattingen over de wereld, zoals in dit fragment uit *Het spierenalfabet* van Peter Verhelst:

> De wereld wordt volgens die wetenschap beheerst door chaotische systemen. Die systemen worden gekarakteriseerd door hun enorm grote gevoeligheid voor uiterst kleine veranderingen of verstoringen. Een minimale wijziging in een op het eerste gezicht onbelangrijk element van het systeem, kan een effect veroorzaken dat buiten alle proporties wordt opgeblazen en het hele systeem op dramatische wijze beïnvloedt.

> Het klassieke voorbeeld dat altijd ter illustratie van het chaosprincipe aangehaald wordt, is dat van een vlinder die in China vrolijk van een bloem wegfladdert, en wiens vleugelbewegingen dagen later in ons land een zware donderbui veroorzaken.

Een paar bladzijden verder in dezelfde roman, niet lang nadat de ik-figuur heeft vastgesteld dat er een verband *moet* zijn tussen ‘de lichaamsdelen die zich bevinden op die loodrechte lijn, die tweede wervelkolom’, ontspint zich een dialoog die veel duidelijk maakt over een postmodernistische kijk op de wereld:

> ‘Hou jij van dansen?’
> ‘Ik? Dansen? Bedoel je...’
> ‘Nee, van dansvoorstellingen bedoel ik.’
> ‘Ik ben ooit eens naar *Het zwanenmeer* gaan kijken, omdat een vriendin van mij...’
> ‘Wat vond je ervan?’
> ‘Ik vond het wel mooi, ja, maar ik ben een volslagen leek en ik denk niet dat ik er veel van snapte, eerlijk gezegd.’
> ‘Moet dat dan?’
> ‘Er wordt toch een verhaaltje uitgebeeld?’
> ‘Jij wilt dus een verhaaltje?’
> ‘Nee, ik bedoel... Ik kan best genieten van de bewegingen op zich en van die afgetrainde lichamen, aar...’
> ‘Maar toch wil je het ook begrijpen.’
> ‘Pfft... begrijpen is niet het woord.’
> ‘Je wilt minstens een structuur. Een minimaal houvast.’

'Mja.'
Ze lacht opnieuw en neemt een boekje van onder een stapel papieren.
'Hierin las ik gisteren een verhaaltje. Maar eigenlijk is het er geen. Snap je?' 'Nee.'
'De auteur ervan is geobsedeerd door structuren die zo stompzinnig zijn dat ze nauwelijks serieus kunnen worden genomen. Zoals Peter Greenaway bijvoorbeeld cijfers van 1 tot 100 als de structuur van zijn film neemt.'
'Vrijblijvend?'
'Ik denk dat het meer is. Wel, de auteur van het verhaaltje hier gebruikt het pentagram als basisstructuurvan zijn oeuvre, of hoe heet dat, en tegelijkertijd probeert hij die structuur de hele tijd te ondermijnen.'
'Maar het blijft een structuur, toch?'
'Natuurlijk. Maar elke structuur die gesloten lijkt of hoe je het ook wilt noemen, elke structuur die gesloten is, is per definitie suïcidaal, zelfvernietigend en dus ook labiel.'
'O.'

Een dergelijke literatuur- en vooral: levensopvatting lijkt op eerste gezicht misschien samengevat te worden in dit gedichtje:

Het viel in *stukken uit elkaar*

Het viel in stukken uit elkaar
zodat het haast een leugen werd,
maar weldra is het weer echt waar:
adagio in een concert
van Mozart, zon over het gras,
een oud huis in de schemering,
de samenhang die dierbaar was
en die opeens verloren ging.

Dat is echter bedrieglijk. Het mag weliswaar een beschrijving geven van een moment van postmodernistisch inzicht in een complexere werkelijkheid dan waarnaar verlangd wordt, maar juist het verlangen naar of het vertrouwen in 'de samenhang die dierbaar was' die spreekt uit de derde regel laat blijken dat het geen postmodernistisch gedicht is. Daarbij is het taal-gebruikin dit gedichtje van Willem Wilmink conform het conventionele taalgebruik. Dat zou er toe kunnen leiden dat het criterium aangescherpt moet worden: een postmodernistisch gedicht moet het niet alleen hebben over een onsamenhangend beeld van de werkelijkheid, het zou dat ook zichtbaar moeten maken en daarmee de ervaring van die versplinterde werkelijkheidsopvatting voelbaar maken. Toch blijft het ook dan nog oppassen. Lees het beroemde, beruchte gedicht van Gerrit Kouwenaar maar:

Als een *ding*

Een gedicht als een ding

een glazen draaideur en de chinese ober
die steeds terugkeert met andere schotels

een parkwachter die zijn nagels bijvijlt
tussen Siberische kinderen uit maine

een venus van de voortijd samen met
een spin op de snelweg

een glas moedermelk, een geel
gesteven smoking

een bij, een pennemes
beide stekend, een vliegtuig
dat oplost in dorpsregen

een gedicht als een ding.

De dialoog uit *Het spierenalfabet* naar aanleiding van *Het zwanenmeer* zou met dit gedicht opnieuw te voeren zijn: als de ene gesprekspartner zou Wiel Kusters kunnen dienen omdat hij, op zoek naar coherentie in het gedicht associatieve samenhangen ging zien om zo alsnog ‘een verhaal’, ‘een structuur’ te reconstrueren. Het gedicht is echter in eerste instantie een poging het gedicht als ding te definiëren en die mislukt, ter plekke op papier. De definitie is geen definitie, maar het aanschouwelijk maken van de onmogelijkheid daarvan. Postmodern geredeneerd: De vraag ‘Is dit gedicht (als) een ding?’ is alleen te beantwoorden met woorden die afkomstig zijn uit hetzelfde van de werkelijkheid afgescheiden taalsysteem. Een postmodernistisch gedicht dus, omdat het gaat over de twijfel aan de mogelijkheid adequaat antwoord te geven, die twijfel in het gedicht verbeeldt door het ge-

dicht te vergelijken met een onsamenhangende reeks elementen en zo die ervaring voelbaar maakt? Maar: het is van de door Fokkema als modernist gedoodverfde Gerrit Kouwenaar! Een algemeen geformuleerd (postmodernistisch) criterium dient blijkbaar met de grootst mogelijke omzichtigheid gehanteerd te worden.

Moreel nihilisme

Dat ironie, scepsis en nihilisme in verband worden gebracht met postmodernisme is niet zo vreemd, omdat het postmoderne denken niet uitgaat van algemene en absoluut geachte waarheden, maar van het verval van religieuze, wetenschappelijke en maatschappelijke systemen die immers op algemeen geldig geachte a priori's (die uiteindelijk alleen in taalbestaan!) gebaseerd zijn. Wanneer dit soort politieke, maatschappelijke en (a-)historische opvattingen uit literatuur blijken, is het voor de hand liggend te verwachten dat ze met hun postmoderne uitgangspunten in verband worden gebracht.

Toch snijdt een beschuldiging van, al dan niet moreel, nihilisme weinig hout. Het fragment uit de roman van Verhelst laat dat zien. De 'ik' heeft blijkbaar behoefte aan een verhaal, een structuur en als het om duidelijk zichtbare *schijn*structuren gaat, klampt hij zich daar nòg wanhopig (met een nogal humoristisch effect, vind ik) aan vast: 'Maar het blijft een structuur, toch?' Het antwoord op zijn vraag, zijn provocatie(?) 'Vrijblijvend?' is echter van een allesbehalve nihilistisch karakter. Na de vaststelling dat 'ze' denkt dat het meer is, legt 'ze' uit dat gesloten structuren zelfvernietigend werken en dus ten dode zijn opgeschreven, hetgeen neerkomt op een nadrukkelijk pleidooi voor 'open systemen' en dat is het tegendeel van nihilisme.

Slordig of te snel lezen van bijvoorbeeld Lyotard kan gemakkelijk leiden tot eenzelfde diagnose. Misschien spreekt het voorwoord bij zijn *Postmoderne fabels* daarom expliciet over het nihilisme. Samengevat komt het op het volgende neer: Lyotard ziet de term postmodern als een aanduiding van de huidige realiteit: de moderniteit die gekenmerkt werd door het geloof in de grote verhalen en systemen verkeert in een crisis. Een oplossing voor die crisis is er niet en het pleidooi van Lyotard ontwikkelt zich in de richting van een bewuste omgang met de 'open plekken' die ontstaan. Als ik Lyotards woorden mag toespitsen op poëzie dan zegt hij: 'Poëzie moet dus niet een nieuwe waarde formuleren, maar juist het niets tot uitdrukking brengen.' Dat we geen zekerheden hebben is in dit geval een positief te waarderen gegeven, want dat veroorzaakt dat we vragen stellen. 'Vanuit de vraag aan het niets ontstaat het mogelijke,' staat er letterlijk in de inleiding. In Lyotards eigen woorden:

> Aanvankelijk heerst er dus stilte, niets. Dit geeft geen antwoord. Maar de vraag bestaat. Het feit dat die zonder antwoord blijft logenstraft haar niet, integendeel. Dat de wereld, het ik, het wij verlaten zijn betekent niet dat er geen vragen aan zijn gesteld. De stilte vloeit voort uit de vraag. Hier zetelt het raadsel: dat de vraag naar het zijn en de zin kon opkomen uit het zinloze niets, en dat het leven nooit zo dood is dat er geen schreeuw van verlatenheid aan ontsnapt.
> [...]

> De werken van [...] de literatuur zijn niet als antwoorden op het nihilisme van betekenis, maar alleen als vragen gesteld aan het niets. Ze zijn niets als bestaande objecten, maar alles als verlamd door de uitdaging van een monumentio, van een alarmering die ieder gegeven overschrijdt en iedere verklaring verwerpt. De verklaringen, alsook de systemen en concepten, de filosofieën en de intellectuele werken, pretenderen antwoorden op het niets te zijn. Het zijn valkuilen, die de schreeuw dempen en smoren. Ze doen de verlatenheid vergeten, terwijl enkel verhinderd moet worden dat vergeten wordt dat de wereld en het leven absoluut vergeetachtig zijn.

Elders in hetzelfde essay, *Monument van het mogelijke*, betoogt hij, alsof om het een legitimering van de poëzie gaat, ‘dat niets is wat niet geschreven is, terwijl dat wat louter bestaat niet is, maar zal verdwijnen in de nacht van de vergetelheid.’ Als er al sprake is van nihilisme dan geldt die ten opzichte van de werkelijkheid en heeft die geen betrekking op ons vragen: de poëzie.

Dichter/essayist Dirk van Bastelaere sluit in zijn manier van denken hierop aan. In zijn essay ‘Een haring in de salon’ fulmineert hij tegen de positieve receptie van de reactionaire poëzie van Herman Leenders en het toekennen van de Hugues C. Pernathprijs voor diens bundel *Oogentroost*. Wie het artikel goed leest,

vindt niet alleen houtsnijdende argumenten tegen al de ‘positieve’ kritieken op Leenders' poëzie, maar kan tegelijk goed opmaken wat Van Bastelaere zelf van hedendaagse poëzie verwacht.

Poëzie zou (en ik ‘herschrijf’ hier Van Bastelaeres woorden) niet via conventionele en stereotiepe representaties het poëtische en maatschappelijke status quo moeten nastreven, maar zou ‘een enigermate adequate voorstelling van de complexe werkelijkheid moeten bieden. Een *ethische* (cursivering van schrijver dezes) basispremisse van poëzie zou moeten zijn dat poëzie vraagt om de tekstuele ontplooiing van een respectvolle houding tegenover singulariteit en tegenover het andere, in ons en buiten ons, het niet door de symbolische orde geknechte of vernielde (of precies dat), waardoor, in het gedicht, dat onverwisselbare wordt gered voor de collectieve ervaring.’

Zijn probleem met de poëzie van Herman Leenders is au fond ‘een ethisch probleem: noch tegenover het functioneren van poëzie als linguïstische constructie in een maatschappelijke context die het bezigen van taal in de publieke ruimte bijzonder problematisch maakt, noch tegenover de “wereld” [...], het mogelijke, het denkbare of wat al niet de stof levert voor het gedicht, neemt Leenders een ethische houding aan.’ Wat Van Bastelaere onder ethisch verstaat, formuleert hij als hij de houding beschrijft die hij graag zou zien: ‘een houding die niet wordt gedicteerd door de heersende (poëtische) orde, maar door een achterdochtige, kritische houding tegenover geïnstitutionaliseerde vormen, door het aan de symbolische orde heterogene poëtische materiaal, door de poëtische praktijk [...] en door een ethiek van respect tegenover het vreemde en onverzoenlijke, het in laatste instantie niet controleerbare dat zich manifesteert als het singuliere waardoor de huidige historische vorm van de symbolische orde wordt ontwricht, omdat het er geen plaats vindt.’ Hierbij dient nog opgemerkt te worden dat Van Bastelaere een term als ‘ethisch’ ongetwijfeld als veel breder wenst op te vatten dan alleen als ‘politiek ethisch’.

Samenvattend kan men dus zeggen dat het eerste criterium, dat van de betekenisondermijning, hanteerbaar is, dat met het ontbreken van een consistent beeld van de werkelijkheid ook wel iets over postmodernistische opvattingen gezegd is, maar dat het als criterium omzichtig gebruikt moet worden en dat, tenslotte, het idee dat postmodernisten leiden aan een ‘moreel nihilisme’ inmiddels achterhaald genoemd mag worden.

Barbarber of de kijk op de dagelijkse werkelijkheid

In navolging van Marjorie Perloff, vindt Fokkema, kan men rustig stellen ‘dat het lyrische gedicht en de bezinning op het ambacht bij modernisten [...] (natuurlijk mag Gerrit Kouwenaar hier weer als voorbeeld opdraven, dit maal te zamen met Wallace Stevens, RE) bij postmodernisten wordt vervangen door een meer “verhalend” (anekdotisch) gedicht en aandacht voor de dagelijkse werkelijkheid.’ Elders in zijn stuk formuleert hij dat aldus: ‘alles is bruikbaar en niets is uitgesloten van het domein der poëzie.’ Maar voelt Fokkema nattigheid en zet hij daarom ‘verhalend’ tussen aanhalingstekens? Want zijn ‘meer aandacht voor de werkelijkheid van alledag’ is

iets héél anders dan Van Bastelaeres ‘aandacht voor *de complexiteit* van de werkelijkheid.’

Daarnaast is Fokkema zo bezig zich modieus af te zetten tegen ‘intellectuele, hermetische’ poëzie, dat hij Vromans uitspraak - deze wilde ‘gedichten graag terugbrengen tot een ogenblik in de gebeurtenissen van de dag’ - meteen maar tot leidraad verklaart van de hele groep Barbarberdichters zoals Bernlef en Schippers. Ook deze beschouwt hij als postmodern en in één adem haalt hij Buddingh', Campert, Van Geel, Hanlo, Harten en Lehmann binnen. Oh, wacht even, ik vergeet Hans Vlek, Rob Schouten, Gerrit Komrij en H.H. ter Balkt nog. Ook allemaal postmodernen, want zij ‘veegden hun voeten af aan de mat van de traditie’. Alweer een criterium!

Fokkema slaat hier nu zo op hol dat ik even op de rem wil trappen. De Barbarberdichters deden - evenals hun beeldende kunstbroeders in de Popart - aan herwaardering van ‘het gewone’ en brachten het bijzondere daarin in tamelijk ‘gewone’ taal onder woorden. Maar dat is wat anders dan het afzweren of ontkennen van de verschillen tussen het bijzondere en het alledaagse. Die nuance lijkt Fokkema te ontgaan. Met betrekking tot de poëzie van Hans Vlek komt hij dan ook tot de conclusie: ‘Ware de term al ingeburgerd, men zou Hans Vlek hebben kunnen typeren als een postmodernistisch dichter voor wie er geen verschil bestaat tussen allesomvattende zaken en persoonlijke kleinigheden of tussen het hogere en het bereikba-

re'. Nog eens formuleert hij hier blijkbaar een criterium, maar hij verzuimt zich voldoende af te vragen hoe die hogere en aardse zaken zich tot elkaar verhouden. Het is nog maar de vraag wat nu eigenlijk in de poëzie van Vlek precies geïroniseerd wordt, het zogenaamd hogere of het zogenaamd lagere.

Lezenderwijs ga je Fokkema's conclusies vrezen: 'Beziet men het literaire veld sinds 1960 in postmodernistisch perspectief dan zijn termen als neorealisme (*Barbarber*, Hans Vlek) of neoromantiek (Gerrit Komrij) niet meer terzake.' En verderop: 'Met de term postmodernisme kunnen retrospectief talrijke disparate observaties in het Nederlandse literaire veld sinds 1960 gedaan coherentie verkrijgen.'

Maar dan wel een coherentie waar je niets aan hebt, want waar is die dan op gebaseerd? Op een steeds anders gebruik van criteria. Buddingh' en Campert zijn postmodern, omdat ze op Barbarberdichters lijken en wel eens over het alledaagse schrijven; Komrij 'omdat hij de pretentie van de kunst geproblematiseerd heeft' en 'de verbinding van hoge en lage taal binnen één context als ironisch stijlmiddel gebruikt'; H.H. ter Balkt, omdat 'hij het verhevene en het banale als onlosmakelijk ziet'; Rob Schouten 'omdat hij de waarden en normen der westerse wereld postmodernistisch ondermijnt'.

En allemaal vanwege het verhalende karakter van hun werk en de aandacht voor de werkelijkheid. Maar ik dacht dat die aandacht niet uitging naar de 'gewone' werkelijkheid, want, zo zegt de postmodernist, die is in taal niet te vatten. En ook van dat zogenaamde 'verhalende' geloof ik niet veel. In de literatuur die ik als postmodernistisch beschouw, worden de verhalen - evenals het traditionele woordgebruik en de traditionele zinsbouw - en de gedichten juist geperverteerd. De traditionele verhaalstructuren worden (ook in gedichten) kapotgetrokken, opengebroken en binnenstebuiten gekeerd.

Wat blijft er overigens over voor 'de modernisten'? Die gaan, even willekeurig, in Fokkema's andere container: 'Dichters als Rutger Kopland en Hans Faverey en neosymbolisten als Benno Barnard, Jan Kuijper en C.O. Jellema kunnen gevoeglijk in de traditie van het modernisme worden bijgeschreven [...]'. Let op dat *gevoeglijk* Van één ding kun je Fokkema niet betichten: van pietluttigheid; hij houdt wel van een *sweeping statement* en kijkt niet op een nuance, zoals Gert Jan de Vries die in zijn artikel aanbrengt. Hans Faverey is in de ogen van De Vries modernist en postmodernist tegelijk en het valt niet moeilijk een postmodern gedicht uit het werk van Faverey te vissen, dat goed vergelijkbaar is met het citaat over de bal van Dirk van Bastelaere. Favereys beroemde gedicht uit de reeks 'Chrysanten, roeiers':

> De chrysanten,
> die in de vaas op de tafel
> bij het raam staan: dat
>
> zijn niet de chrysanten
> die bij het raam
> op de tafel
> in de vaas staan.
>
> De wind die je zo hindert
> en je haar door de war maakt,
>
> dat is de wind die je haar verwart;

het is de wind waardoor je niet
meer gehinderd wilt worden
als je haar in de war is.

En de gedichten vanjan Kuijper, - zijn dat niet slechts in schijn ‘neosymbolistische’ sonnetten, maar vooral geraffineerde intertekstuele weefsels? Waarom geldt dan nu het criterium van de intertekstualiteit ineens *niet?* En het gegeven dat Kuijper het onderscheid tussen het hogere en het lagere opheft door bijvoorbeeld Bijbelteksten in een heel andere context en met een heel andere betekenis dan de oorspronkelijke te gebruiken, - om welke reden is dat nu ineens géén criterium meer?

Wat er over blijft

Met enig gevoel voor ironie is Fokkema's brede opvatting van wat postmodernistische poëzie zou moeten zijn als postmodernistisch te benoemen. Hij veronachtzaamt tenslotte zonder mankeren alle voorgaande indelingen (systemen, structuren). Een dergelijke etikettering van hele en halve oeuvres lijkt mij een voorbeeld van een schijnstructuur die zo ‘open’ is dat je er niets aan hebt, of juist van zo'n ‘gesloten’ structuur die per definitie zelfvernietigend is. Elk etiket dat het oeuvre van een schrijver of dichter onder het ene hoedje van een periode, school, stijl of stro-

ming probeert te vangen, slaat juist met dat ene stempel het werk dood. Ik denk dat Lyotard dàt bedoelt met zijn ‘misvatting’. Ook ik heb een broertje dood aan het ‘vangen’ (een veelzeggend woord in dit verband!) van een oeuvre in één woord, omdat je daarmee elke vraag die het werk van een schrijver je zou kunnen stellen bij voorbaat elimineert. Ik citeer met instemming Peter Verhelst die ergens in *Witte bloemen* schrijft: ‘Omdat ik van u walg, heb ik u / tot één woord herleid en één is geen.’

Toch kunnen we, als er een balans opgemaakt moet worden, per saldo wel enkele postmodernistische criteria noteren:

- postmodernistische poëzie wordt gekenmerkt doordat de relatie tussen taal en werkelijkheid is verstoord, doordat traditionele betekenissen ondermijnd worden, doordat conventionele sociale, semantische en grammaticale patronen doorbroken worden (je kunt je overigens meteen al weer afvragen of poëzie dat veelal niet per definitie doet);
- postmodernistische poëzie wordt (vaak) gekenmerkt door intertekstualiteit (terzijde kan hierbij opgemerkt te worden dat ik de maatstaf van het ‘anti-intellectuele’ *niet* noem, omdat juist postmodernisten nogal eens getuigen van een grote belezenheid);
- postmodernistische poëzie wordt gekenmerkt doordat er een onsamenhangend beeld van de werkelijkheid uit spreekt, hetgeen nogal eens blijkt uit het voorkomen van een open (verhaal)structuur of van een schijnstructuur.

Deze criteria zijn zeker bruikbaar, niet zozeer als etiket, maar bijvoorbeeld als nuttige instrumenten om tot een beter begrip te komen van literaire werken met zo'n open structuur. We zijn immers van oudsher gewend de meeste literatuur ‘naar een kern toe te lezen. Worden ze gebruikt bij het schrijven van (poëzie)overzichten dan dienen ze mijns inziens consequent toegepast te worden. De geschiedschrijver zou er voor moeten waken al te veel met terugwerkende kracht postmodernistisch te verklaren. Wanneer je de wereld door een roze bril beziet wordt bijna alles roze en wanneer je de poëzie uitsluitend door een postmodernistisch ooglas beziet, word je leesblind en raak je verzeild in een dermate heterogeen gezelschap dat juist de rubricering waar je op uit bent, niet meer ter zake doet. Overigens houdt dit natuurlijk niet in dat ik het nonsens acht dat er zich in het werk van de door Fokkema genoemde dichters postmodernistische elementen zouden voordoen. Mijn pleidooi geldt slechts een genuanceerdere benadering.

Petit tableau de la troupe?

Het is misschien niet onhandig om naast het formuleren van een aantal criteria een kleine postmodernistische canon te hanteren die zou kunnen dienen als ijkpunt voor zowel die criteria als voor het werk van andere dichters/schrijvers.

De poëzie van dichters als Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy en Peter Verhelst voldoet in hoge mate aan het hierboven geschetste beeld en hun werk zou als richtsnoer kunnen dienen.

Van Erik Spinoy is er bijvoorbeeld de adembenemende bundel *Susette*, die op eerste gezicht 'slechts' de verhouding tussen Friedrich Hölderlin en Susette Gontard lijkt te verdichten, maar die bij nader inzien, met behulp van zeer veel citaten, bewerkingen en allusies (intertekstualiteit), iets laat zien over de verhouding tussen poëzie en werkelijkheid via *een*, namelijk Spinoys, Hölderlin die in *woorden, in poëzie* zijn Ferne Geliebte trouw blijft en herscheppen. Voor wie de breuk tussen de woorden en de wereld wil voelen: 'Hoog in een toren / woont de inkt, waarin de tempelruïne / zinkt.' Inkt (her)schept geen werkelijkheid, hooguit een nieuwe op papier en die is dan ruïneus. Daarbij dienen de biografische gegevens waarbij Spinoy gretig te rade is gegaan 'slechts' als een schijnstructuur.

Ook Peter Verhelst hanteert, zowel in zijn romans als in zijn dichtbundels, van die quasi-structuren. In *Wit*te *bloemen* zijn biografische elementen uit het leven van Baudelaire te herkennen, maar ook hier geldt: 'Alsof ik gilde in een kathedraal / en de wereld in mijn keel in duigen viel.' In een postmodernistische zienswijze is dit een bijna overbodige zinsnede, want in die visie valt de wereld in woorden per definitie in duigen. *Master* is, op het eerste gedicht na, keurig alfabetisch, van Ajax tot en met Zorro 'geordend', een ordening zo willekeurig als in een telefoonboek, want eigenlijk is de bundel 'een zelfportret in scherven'. Zo is *De boom N* zowel één lang tuingedicht, met veel geperverteerde tuin- en paradijselementen ('Nu een razende colonne mieren / de appel zwart laat bewegen') als tweeënzestig losse gedichten. Voor wie mocht denken dat dit 'koude' poëzie is, -evenals in Spinoys *Susette* zindert het bij Verhelst soms van de erotiek:

Rechtop zat het vannacht in mij te blazen tot de klauwtjes
van verlangen door mijn lichaam priemden -
tepels, tanden, tong.

Mijn handen vonkten uit jouw polsen.
Traag ijs schoof over me heen. Ik had zo veel benen
te kort. Een beker melk viel in mij stuk, werd opnieuw
samengezogen en viel.

Het witte vlees van perziken. Het bijten. De druppel langs je kin.

Weerloos hing de naakte hals
te zuchten. Iemand nam mijn haar
als uitgeplozen touw ter hand,
ging in mijn mond liggen
een mond die zich versprak van zin.

De breuk tussen taal en werkelijkheid: ‘een mond die zich versprak van zin’, de breuk met de wereld: niet ‘jij’ of ‘zij’, maar: ‘iemand’.

Uit de poëzie van Dirk van Bastelaere heb ik al geciteerd en ik heb me er over suf gedacht. Waarom vind ik dit nu zo mooi:

Terwijl diep in de schouwburg
het lied zich laat uittrekken van een zaagblad
in het duister
of de boeienkoning in zijn watertank op het punt staat

te verdrinken

draait zich het meisje
uit zichzelf te voorschijn
als een krokus uit de ontdooiende grond.

Het gaat zo langzaam dat er niets beweegt.
Het zwart brom en mag weten dat het zwart is waartegen;

de dooigrond die wegvalt
is een grond die niet deelneemt.
Terwijl diep in de schouwburg het meisje
een rups blijkt die tracht te bewegen.

‘De waereld is een schouwtoneel’ en zit vol met kitschelementen als een zingende zaag en bijna verzuipende nepartiesten, maar dwarsdoor bevroren grond, dwarsdoor het zwart (dat er alleen daarom al moet zijn), zal ooit de cocon van het meisje een vlinder opleveren, die wellicht ooit van een bloem op zal stijgen en god-weet-waar een orkaan zal veroorzaken. Dit gedicht is zo'n open structuur.

In dit verband kunnen ook Christine D'haen en Paul Claes genoemd worden, omdat hun werk zo intertekstueel is. Claes wijdde er zelfs een heel boek aan: *Echo's echo*'s. Ook is hun werk vaak gebaseerd op wat ik nu maar schijnstructuren noem - men leze Claes geheel uit pastiches bestaande bundel *Mimicry* er maar op na, of D'haens ‘autobiografische’ notities in *Zwarte sneeuw, Duidend-en-drie* en *Een paal, een steen*. Het is daarna bijna onmogelijk Claes als een ‘man-uit-één-stuk’ te zien of zijn poëtisch werk tot één kern terug te brengen. Daarbij bestaat hun werk zó uit

fragmenten en citaten dat het gewettigd lijkt daar een breuk met de wereld in te zien, of althans een uit splinters bestaand wereldbeeld. Het is ronduit aangrijpend te zien wat er van mensen overblijft wanneer je ze, soms jaren later terugkijkend, zoals Christine D'haen dat doet in *Duizend-en-drie* samenvat in die ene herinnering, dat ene zinnetje en uiteindelijk dat ene ge tal: 1003. ‘Tot één woord herleid en één is geen.’ Ik wil nog wijzen op het werk van Lucas Hüsgen, wiens grote gedicht *Nevels orgel* inzet met het vragend voornaamwoord ‘wie’ zonder dat daar ooit een antwoord op komt. Ook daarin schuilt het verlaten van het ‘ik’, terwijl het hele gedicht bestaat bij de gratie van het doorbreken van taalconventies.

Tenslotte is er *De gezel* van Marc Kregting, een bundel gedichten die de genoemde criteria zó waarmaakt dat ik er vooralsnog vruchteloos in ronddwaal. Op zoek. Desnoods naar een schijnstructuur, geloof ik. Een pentagram. Of iets anders:

‘De kinderen zijn wel geweest. Het hek staat open en de vleermuis is weg. Ik zei, doe dat schrikdraadmaar nee, meneer is thuis. Plant hij een vlag in een tennisschoen, laat lopen die kraan. Wie maakt straks de badkuip schoon. Als de lupine het redden wil en kadetjes zijn gesmeerd. Goedbloed weet ondertussen waar de wijkuitleen strandt. In een poncho, kan nog beter gaan ronselen voor het vreemdelingenlegioen. Wel. En wat zit je nou met die eend voor het raam.’

Laatste woorden

‘De kunst is de bede van de ziel dat ze mag ontkomen aan de dood die het zintuiglijke haar aanzegt, maar tegelijk herdenkt ze daardoor juist in datzelfde zintuiglijke dat wat haar aan het niet-bestaan ontrukt.’ (Jean-François Lyotard)

Het woord is dood, het moet geschreven. (Gerrit Kouwenaar)

Literatuur:

De ideeën in dit stuk zijn niet van mezelf, de opvattingen daarover soms misschien wel. Naar postmodernistisch gebruik heb ik, onder meer intertekstueel, gebruik gemaakt van de volgende teksten:

Jean-François Lyotard, *Het postmoderne weten*. Kampen, Kok Agora, 1987; *Postmoderne fabels*. Kampen, Kok Agora, 1996.

Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam, de Arbeiderspers, 1988. *Oosthoek Lexicon Nederlandse & Vlaamse literatuur*. Onder redactie van C. Brackmann en M. Friesendorp, Utrecht, 1996.

R. Fokkema, *Van kwade reuk tot wierook* en Gert Jan de Vries, *Over vijfentwintig jaar...* In: Maatstaf 6, 1996. AL. Sötemann, *Over poëtica en poëzie*. Groningen, 1985.

Paul Rodenko, *Met twee maten*, de kern van vijftig jaar nederlandse poëzie geïsoleerd en experimenteel gesplitst. Den Haag, 1969[2]

Patricia de Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid*, Amsterdam, Meulenhoff, 1995[7].

Hugo Brems, *De dichter is een koe*. Over poëzie. Amsterdam, de Arbeiderspers, 1991.

Gerrit Kouwenaar, *Een geur van verbrande veren*. Amsterdam, Querido, 1991.

Willem Wilmink, *Verzamelde liedjes en gedichten tot 1986*. Amsterdam, Bert Bakker, 1986.

Paul Claes, *Echo's écho's*, *de kunst van de allusie*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1992; *Rebis*, *gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1989; *Embleem, beeldgedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1994; *Mimicry* (*pastisches*). Leuven, Kritak, 1994; *Het laatste boek, verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1992; *Raadsels van Rilke, een nieuwe lezing van de Neue Gedichte*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1995; *De Zoon van de Panter, roman*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1996; *De Bloomiade*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1996.

Dirk van Bastelaere, *Pornschlegel en andere gedichten*. Amsterdam, de Arbeiderspers, 1988; *Diep in Amerika*. Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 1994; ‘Een haring in de salon, over ideologie en conformisme in de poëzie van Herman Leenders.’ In: *Parmentier* 1996/1, p. 19-32.

Erik Spinoy, *Susette*. Amsterdam, de Arbeiderspers, 1990; *Fratsen*. Amsterdam, de Arbeiderspers, 1993. Christine D'haen, *Onyx*. Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1983; *Merencolie*. Amsterdam, Querido, 1992; *Zwarte sneeuw*. Leuven,

Amsterdam, Meulenhoff/Kritak, 1989; *Duizend-en-drie*. Amsterdam, Kritak/Meulenhoff, 1992; *Morgane*. Amsterdam, Querido, 1995.
Peter Verhelst, *Obsidiaan*. Antwerpen/Amsterdam, Manteau, 1987; *Witte bloemen*. Antwerpen/Amsterdam, Manteau, 1991; *Master*, Amsterdam, Prometheus, 1992; *De boom N*, Amsterdam, Prometheus, 1994; *Verhemelte*. Amsterdam, Prometheus, 1996; *Vloeibaar harnas*. Amsterdam, Prometheus, 1993; *Het spierenalfabet*. Amsterdam, Prometheus, 1995; *De kleurenvanger*. Amsterdam, Prometheus, 1996.
Lucas Hüsgen, Nevels *orgel*, 1993, Amsterdam, Querido.
Marc Kregting, *De gezel*, 1994, Amsterdam. Perdu.

Ron Elshout (1956) publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende tijdschriften.

Uit de toon
Hans Neervoort

Over *In Nederland* van Cees Nooteboom

'Er was eens een tijd die volgens sommigen nog steeds voortduurt. In die tijd was Nederland veel groter dan nu. Anderen ontkennen dat, en weer anderen zeggen dat die tijd weliswaar bestaan heeft, maar niet tot nu toe heeft geduurd. Als dat zo is, dan weet ik dat niet. Ik zelf kan uit eigen waarneming vertellen dat ik de Nederlandse vlag heb zien wapperen op de hoogste passen van Europa. Het Noorden lag dan nog wel steeds in Dokkum, Roodeschool en Pieterburen, maar de Zuidgrens was, zelfs met een auto, vele dagreizen van Amsterdam en Den Haag verwijderd.'

De openingszinnen van Cees Nootebooms tintelenderoman *In Nederland* (1984). Een verwarrend begin, dat je als lezer meteen wakker schudt. Het kan niet, maar het kan toch, want het is literatuur, fictie. Verwarrend ook vanwege de botsing tussen temporele en topografische onbepaaldheid en exactheid, tussen ooit en misschien ook nu, tussen Dokkum, Roodeschool, Pieterburen, Amsterdam, Den Haag en de Zuidgrens, die ergens op de Balkan gesitueerd moet worden.

De verwarringstichter die hier aan het woord is, heet Tiburón de Mendoza, een Spaanse inspecteur van de wegen, die tijdens zijn studie wegenbouw in Delft meer dan uitstekend uit zijn ogen gekeken heeft in Nederland. Hij heeft zich in de zomervakantie in een school in Zaragoza teruggetrokken om een roman te schrijven - de roman waarvan bovenstaand citaat de aanzet is - die gekarakteriseerd kan worden als een aangekleed sprookje. In naakte vorm is het het sprookje van Kai en Lucia, het volmaakte paar dat als illusionisten optreedt in het circus. Optrad, moet ik zeggen, want door de terreur van onder meer de televisie zijn ze brodeloos geraakt. Daarom vertekken ze naar het Zuiden, dat door een navelstrengachtige corridor is verbonden met het Noorden. Daar, in dat arme, primitieve Zuiden staat men nog open voor de magie van het circus.

Daar, in het Zuiden, wordt Kai na hun eerste optreden ontvoerd door de Sneeuwkoningin. Zij laat Kai naar haar paleis brengen, waar zij hem als haar bevrediger aan het werk zet. Lucia legt zich niet neer bij hun ongewilde scheiding en gaat op zoek naar haar wederhelft. Met behulp van de vrouwelijke clown uit het circus weet zij Kai terug te vinden op het moment dat hij het paleis van de Sneeuwkoningin ontvlucht.

Dit verhaal omrankt Tiburón met prikkelende guirlandes van herinneringen, overpeinzingen, observaties en verslagen van zijn bezigheden. Guirlandes en sprookje vormen samen de roman *In Nederland*.

Raven en perziken

Op het eerste gezicht lijkt Nooteboom zich met dit werk aan het postmodernisme overgeleverd te hebben. Een aantal geregeld in postmodernistische literatuur terugkerende formele kenmerken is immers ook in *In Nederland* terug te vinden. Tiburón brengt allerlei ongelijksoortige elementen bij elkaar: citaten, flarden van het sprookje, uiteenzettingen overwegenbouw, verslagen van bezigheden en

overpeinzinkjes over een menigte onderwerpen, van woordbetekenissen tot filosofie, van televisie tot schrijven. En dat alles loopt vaak naadloos in elkaar over. Met dat filosoferen - of liever gezegd ‘mediteren’ want het is gelukkig weinig systematisch - over schrijven mengt Nooteboom zich in het gezelschap van postmodernisten als Nabokov, Barthelme, Sontag, Calvino, Coetzee en Brink. Schrijven is voor Tiburón enerzijds een zaak van de verbeelding, een spel. Hij voelt zich niet voor niets uitstekend thuis in zijn school: ‘Kinderen schrijven geen boeken, kinderen doen spelletjes, en dat doe ik ook.’ Dat spel wordt gereflecteerd in het beroep dat Kai en Lucia uitoefenen. Hun illusionistennummer bestaat hieruit dat Kai aan iemand uit het publiek zijn of haar paspoort of persoonsbewijs vraagt, en dat de geblinddoekte Lucia de gegevens op dat papier moet raden. Door ‘toonhoogte, pauzes, woordgebruik, aarzelingen, tussenwerpsels en muzikale accenten’ weet Kai zijn partner op de hoogte te brengen van de inhoud. Het is een spel dat sterk lijkt op wat er gebeurt tussen schrijver en lezer. Tiburóns voorliefde voor het spel van de fantasie

maakt ook dat hij in de Nederlandse literatuur weinig van zijn gading vindt: ‘Veel andere [dan Multatuli's *Ideeën* en Hermans' *De God Denkbaar Denkbaar de God*, HN] dingen die ik las zijn meer imitaties van de werkelijkheid, verhalen uit het dagelijks leven, en die kun je in elke bar horen.’ Liever leest hij Milan Kundera en Eugenio d'Ors. Ook met hen zijn parallellen te ontdekken in zijn roman.

Anderzijds schuwt hij het gebruik van clichés bewust niet. Als hij het haar van Kai of de huid van Lucia beschrijft haalt hij raven of perziken uit de kast. ‘Cultuur is een code,’ zegt hij daar zelf over: waarom zou je iets nieuws verzinnen als er al een perfect beeld voor bestaat.

Dat laatste gaat ook op voor het sprookje zelf. Ten eerste heeft hij zich, zoals duidelijk zal zijn, het sprookje *De Sneeuwkoningin* van Hans Christiaan Andersen toegeëigend, met her en der wat wijzigingen. Zo worden de kinderen van Andersen onder Tiburóns handen omgevormd tot volwassenen, Lucia heet bij Andersen Gerda, het rendier is een clown geworden en de Sneeuwkoningin is van het Noorden naar het Zuiden verhuisd.

Maar dat is nog niet alles. Tiburóns sprookje is dubbel postmodernistisch, want postmodernistische schrijvers als de Amerikanen Donald Barthelme (*Snow White*) en Robert Coover (*Picksongs & Descants*, waarin bewerkingen van Hans en Grietje en Roodkapje) gingen hem voor in het bewerken van sprookjes.

De sprookjesvorm sluit nog op een andere manier goed aan bij het postmoderne denken. Sprookjesfiguren zijn tweedimensionaal, types, clichés, en dat past uitstekend bij de postmodernistische voorkeur voor het uiterlijk, de buitenkant, het oppervlakkige. Kai en Lucia zijn tegengesteld, maar volmaakt. Stripfiguren. Tiburón heeft zijn uiterste best gedaan zijn twee sprookjesfiguren van iedere karaktereigenschap te ontdoen. Ze zijn nauwelijks op een originele gedachte of karakteristieke handeling te betrappen. Origineel zijn is ook wel erg moeilijk als je volmaakt bent, en volmaaktheid is kennelijk saai. Ze zijn ook irreëel en daarmee getuigt het sprookje ook op dit niveau van de afkeer van de realiteit die postmodernisten aller landen met elkaar verbindt.

In zijn overpeinzingen toont Tiburón duidelijk zijn afkeer van de ‘werkelijkheid’: ‘Werkelijkheid is zo'n modderig begrip' en ‘Een sprookje is een vervorming van de werkelijkheid.’ Zijn sprookje is daarvan een uitgewerkt praktijkvoorbeeld. Wie kwaad wil, noemt het legitimering. Ook zijn daden wijzen op een wat koele relatie met de hem omringende werkelijkheid. Schrijven had hij ook in een appartement in Marbella kunnen doen, maar hij trekt zich symbolisch een maand lang terug in een verlaten school in een bloedheet, verlaten Zaragoza. Slechts één keer verlaat hij dit zelfgekozen isolement om een uitstapje te maken naar de Cartuja de Aula Dei, het klooster van de kartuizer monniken die zelfs in onderlinge afzondering leven, dubbel afgezonderd dus: van de wereld en van elkaar. Hij vertrekt er - heel veelzeggend - met een pot honing. Zelfs de mooie, blonde Zeeuwse liftster die hij onderweg meeneemt - zo ongeveer het enige levende personage dat naast Tiburón optreedt in het verhaal - weet hem niet te verleiden haar naar Zeeland terug te brengen.

De nieuwe Europese mens

Toch is *In Nederland* geen echt postmodernistische roman, want het boek mist het cultuurpessimisme, dat de motor van de postmoderne levenshouding is: het besef dat er in deze chaotische tijd geen leidende beginselen meer zijn waarop de mens zijn leven op een overzichtelijke wijze kan grondvesten. Dit pessimisme mondt uit in een fundamenteel relativisme: alles kan, alles mag. In de literaire praktijk komt dat neer op een aantal min of meer formele kenmerken waarvan Nooteboom er enkele met kennelijk plezier hanteert: het schrijfproces als onderwerp van literatuur (de roman lijkt op de etalage van een betere boekhandel), de greep naar populaire genres, het variëren van en verwijzen naar andere literatuur, het bij eenplaatsen van heterogeen materiaal, de voorliefde voor het cliché, uiterlijkheden, de buitenkant en de keuze voor het isolement (van de schrijftafel). Bij Nooteboom is echter geen sprake van fundamenteel relativisme. Tiburóns kritiek richt zich op Nederland en de Nederlandse cultuur, veelbetekenend aan het begin van de roman gesitueerd. Op literair gebied staat hem zoals gezegd het literair realisme tegen, maar deze aversie maakt deel uit van een veelomvattender bezwaar. Nederland is ‘een getemde mensentuin’, alles in het leven is in Nederland ‘geregeld, aan banden gelegd’, wat hem tot de slotsom doet komen: ‘Wie het bestaan al te zeer in zijn vingers wil hebben lijdt aan een vals verlangen naar onsterfelijkheid, en daar is

nooit iets goeds uit voortgekomen.' En de gedachten van de lezer dwalen onwillekeurig af naar Ikaros. Dat idee alles in de hand te hebben werkt het afstotelijke air van zelfgenoegzaamheid in de hand waar Nederlanders zo berucht om zijn: 'dat klimaat van Goede Wil dat de polders zo onuitstaanbaar maakt.'

Tiburóns afkeer is terug te voeren op de nadruk die in Nederland gelegd wordt op het rationele, de overwaardering van het verstand en, daar onlosmakelijk aan geketend, de onderwaardering en veronachtzaming van het gevoel en de verbeelding. Zowel de ordening van de maatschappij als de onderlinge relaties hebben daaronder te lijden: 'Nederlanders gaan niet met elkaar om maar komen elkaar tegen.' Uiteraard is de cultuur er ook van doortrokken. Kai en Lucia krijgen daarmee te maken. Voor het beroep dat zij uitoefenden, dat van illusionisten, is in het Noorden geen emplooi meer: daar is voor verwondering is geen plaats. Met z'n allen tegelijk kijken naar wat niet lijfelijk aanwezig is, is de gewoonte geworden. In het Zuiden bestaat die gevoeligheid voor de verbeelding, de fantasie en het spel levend gebleven. Het platte realisme beperkt er zich tot het dagelijkse leven, waarin corruptie, geweld, georganiseerde misdaad en afwezigheid van gezag welig tieren, want dat is de andere kant van de medaille. Armoede hoort daar ook bij. Tiburón heeft zeker oog voor die tekortkomingen, maar zijn hart ligt bij dat Zuiden, omdat hij zelf een zuiderling is. Zoals hij ook oog heeft voor de voordelen van een georganiseerde maatschappij. Hij is immers niet voor niets wegenbouwer.

Nootebooms genuanceerde blik is een gevolg van zijn visie op de cultuur, die niet fundamenteel, maar toevallig relativistisch is. Pessimistisch is die allerminst, integendeel. *In Nederland* heeft een zeer optimistische boodschap. Die boodschap zit verpakt in het sprookje. Nooteboom gaf in een interview met Jan Brokken in de Haagse Post in 1985 ongewild een aanwijzing omtrent die boodschap: 'Ik vond Gerda echt iets te Deens.' Hoezo Deens? Gerda is een keurig Nederlandse naam. Noordelijk of Germaans zal Nooteboom bedoeld hebben. Kai is een noordelijke naam en bovendien uit het sprookje van Andersen afkomstig. Zijn uiterlijk echter doet zuidelijk aan. Bij de vrouw moest dat omgekeerd zijn. Daarom moest de Gerda van Andersen een zuidelijke naam krijgen: Lucia (van het Latijnse *lux*, dwz: *licht*) paste perfect: de naam van een Siciliaanse martelares, patrones van de oogziekten. EnwaarlaatTiburónKai in navolgingvan Andersen last van krijgen? Van een splinter in zijn oog. Lucia is de motor achter de genezing. Als tegenwicht voor haar zuidelijke naam en om het evenwicht niet te verstoren krijgt zij van Tiburón het uiterlijk mee van een stereotypisch noordelijke schoonheid: goudblond haar, helderblauwe ogen, kersenrode lippen, sneeuwwitte tanden en een huid als een perzik. Het illusionistenpaar verenigt kruislings vermenigvuldigd het zuiden en het noorden in zich: Kai en Lucia als de proto-Europeanen - want dat is de onuitgesproken gedachte achter de roman. Wie in de ontvoering van Kai door de Sneeuwkoningin een parallel ziet met de ontvoering van Europa door Zeus zit er dus niet zo erg ver naast. Het paar moet de nieuwe Europese mens verbeelden. De Europeaan, in wie noord en zuid samenvloeien, een combinatie van de ratio van het noorden en de verbeelding, het gevoel van het zuiden.

Kortom, Tiburón vertelt een verhaal met een optimistische boodschap over één Europese cultuur. In *De ontvoering van Europa*, een bundeling toespraken en lezingen her en der in Europa gehouden, werkt Nooteboom die Europese gedachten omstandig uit, gelardeerd met fragmenten uit zijn eigen werk, waaronder In Nederland.

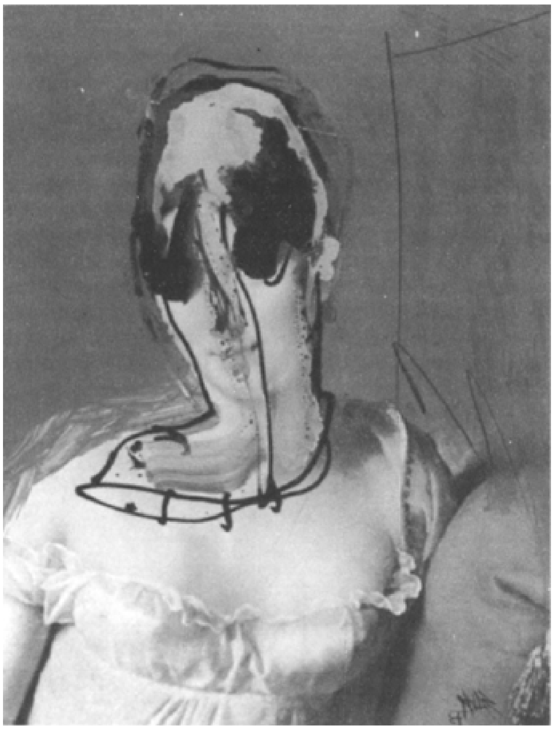
Een cultureel hoesje om de ECU

Nooteboom is de kampioen van Europa, maar op zijn ideeën valt wel het een en ander af te dingen. Wie naar Kai en Lucia kijkt moet constateren dat aan hen weinig eigenheid te ontdekken valt. Wie gelijke delen Noors bronwater en rode Spaanse wijn vermengt, krijgt een drankje dat niet alleen naar geen van beide ingrediënten smaakt, maar ook nauwelijks smaak meer heeft. Wie Italiaanse passie door Engels flegma roert, raakt zowel de passie als het flegma kwijt; wat ontstaat is een grauwe, smakeloze eenheidsworst. Maar zelfs al zouden schrijvers - want over hen gaat het in *In Nederland* op de eerste plaats - zich tot zo'n eenheidsworstfabriek aangetrokken voelen, dan zijn er nog altijd de lezers, die hun behoefte aan het andere, het exotische, zullen bevredigen. Door buiten Europa te gaan kijken, bijvoorbeeld. Met die eenheidsworst zal het gelukkig dus niet zo'n vaart lopen. Cultuur laat zich niet sturen en plannen als een Europese

munt. Drie eeuwen samenleven van Noord- en Zuid-Nederland heeft de barrière van de Moerdijk niet op kunnen heffen. Anderhalve eeuw was niet genoeg om België één taal te geven, zelfs niet genoeg om Vlamingen en Walen min of meer vreedzaam te verenigen. De Milanees begrijpt nog steeds niet veel van de Siciliaan, evenmin als de Catalaan of de Bask zich volop Spanjaard voelt. Om over Ulster en Ierland maar te zwijgen.

Cultuur is geografisch, klimatologisch, historisch en zelfs religieus bepaald. Cultuur ontwikkelt zich spontaan van onderop; ze wordt niet opgelegd door politici die een hoesje om de Ecu willen breien.

Resttijd - Willem Broens



Het openen van de mond gaat niet.

Bij het lopen werden eigenaardige danspassen gemaakt. Chorea minor. De ziekte berust soms op een infectie. Door emoties werden de bewegingen erger. Vroeger emotioneel. Liet vervolgens zes weken geleden voorwerpen vallen. Werd prikkelbaar. Daarbij onwillekeurige snelle bewegingen in gelaat, armen, benen, romp. Afwijkingen in de basale ganglïen. Degeneratie van het putamen en de nucleus caudatus. Er ontwikkelt zich een algehele spierverstijving. De maskerachtige gezichtsuitdrukking verraadt geen enkele emotie. Zweetaf-scheiding neemt toe. Speekselafscheiding vermeerdert. Regelmatige traanaf-scheiding. Het gelaat is glimmend en vettig. De bewegingen zijn vertraagd. Het openen van de mond gaat niet.

Antonio Saura; La récamier 1973.

[Nummer 243]

Voorwoord

In dit nummer aandacht voor drie bijzondere Franse auteurs: Raymond Queneau, Georges Perec en Raymond Roussel. Queneau is in Nederland vooral bekend vanwege zijn *Stijloefeningen* (vertaald door Rudy Kousbroek) en - misschien - door *Zazie in de metro*. Van Georges Perec verscheen vorig jaar *Het leven een gebruïksaanwijzing* in Nederlandse vertaling - het boek dat door literaire critici unaniem werd uitgeroepen tot ‘de grootste literaire gebeurtenis van dat jaar. Zowel Perec als Queneau maakten deel uit van de OULIPO-groep; hun werk blinkt uit door humorvolle vorm- en stijlexperimenten.

Raymond Roussel is waarschijnlijk een van de meest enigmatische en intrigerende Franse auteurs. Van hem verscheen onlangs een tweede roman, *Afrikaanse impressies*, in Nederlandse vertaling. Roussels werk balanceert, zoals vertaler en Roussel-kenner Sjef Houppermans in dit nummer aangeeft, tussen traditie en moderniteit. Zijn werkmethode, waarin homofonie en homonymie een belangrijke rol speelt, heeft die van de OULIPO-auteurs duidelijk beïnvloed.

In dit nummer treft u, naast artikelen over bovengenoemde auteurs, ook werk aan van jonge beeldend kunstenaars die zich door Roussel en/of OULIPO geïnspireerd of beïnvloed voelen.

In Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam is tot midden maart een tentoonstelling te zien over het werk van Roussel en zijn invloed op Marcel Duchamp, Francis Picabia en Salvador Dali. Het Rotterdamse CBK organiseert begin maart een OULIPO-manifestatie (zie daarvoor de aankondiging elders in dit nummer).

rectificatie

In het vorige nummer van BZZLLETIN zijn bij het artikel van Katalin Herzog twee andere afbeeldingen afgedrukt dan bedoeld. Op pagina 79 staat niet *Der Mönch am Meer* afgedrukt, maar *Morgen im Riesengebirge* en op pagina 83 niet *The Wild Bunch*, maar *My Subjectivity*. Helaas ontbreekt in dit nummer de ruimte om de afbeeldingen die in het artikel van Katalin Herzog worden besproken, alsnog af te drukken.

Pieter de Nijs
Trompe l'oeil en paralogica
De fantastische wereld van Raymond Roussel

Raymond Roussel (1877-1933) is zonder twijfel een van de meest enigmatische figuren uit de geschiedenis van de moderne Franse literatuur - en tegelijk een van de meest onbekende. Roussel is een auteur wiens werk enigzins wordt overschaduwd door zijn faam als *type*, een lot dat hij deelt met even exentrieke auteurs als, om maar iemand te noemen, Alfred Jarry, de schepper van de grootvader van het absurdistisch toneel, de laffe, dikbuikige, nihilistische Vader Ubu, of met Jules Laforgue, de dichter van melancholische Pierrot-gedichten.

Net als deze figuren leent Roussel zich vanwege zijn ongebruikelijke levenswandel dan ook gemakkelijk voor een karikaturaal portret. Roussel werd op 20 januari 1877 in Parijs geboren als de jongste zoon van een rijke beursmakelaar. Zijn vader stierf in 1894, maar hij liet zijn vrouw en kinderen een vermogen na. De jonge Roussel bezocht het conservatorium, maar verruilde de muziek al snel voor de literatuur. Al op jonge leeftijd had hij het idee voorbestemd te zijn tot grote literaire roem. Toen hij negentien jaar was en schreef aan *La Doublure*, een roman in versvorm, overviel hem het gevoel dat van alles wat hij schreef stralen uitgingen - een uitstraling die zo sterk was dat hij de gordijnen van zijn slaapkamer sloot om te voorkomen dat de gloed die uit zijn pen vloeide buiten gezien zou worden. ‘Ik ben geboren voor een schitterende glorie [...] groter dan die van Victor Hugo of Napoleon,’ bekende hij later aan de befaamde psychiater Pierre Janet. Toen hij na de voltooiing van zijn roman de straat opging en bemerkte dat niemand op of om keek wanneer hij voorbijging, verviel hij in een diepe depressie - een inzinking die hij slechts met veel moeite (en met hulp van Janet) weer enigszins te boven kwam.

Roussel was dan misschien puissant rijk, maar hij leidde een teruggetrokken leven. Hij leefde alleen, in zijn villa in Neuilly, als een soort kluizenaar, waneer je een huishouden met drie koks, drie chauffeurs en drie tuinlieden tenminste nog een kluizenaarshuishouden mag noemen. Zijn huis verliet hij vooral om naar het theater te gaan. Hij bezocht bij voorkeur operettes, vaudevillestukken en melodrama's, maar ging ook naar kindervoorstellingen, samen met Charlotte Dufrène (zijn zogenaamde maîtresse) en een kind uit haar kennissenkring als ‘alibi’. Omdat hij vaak 's nachts werkte en laat opstond en 's avonds toch zijn gebruikelijke theatervoorstelling niet wilde missen, liet hij zijn maaltijden - ontbijt, lunch, diner en souper - vaak in één doorlopende sessie opdienen.

Roussel heeft veel gereisd, maar het is de vraag of hij veel van de wereld heeft gezien. Omdat hij een afschuw had van in- en uitpakken liet hij voor zijn reizen door Europa een kampeerauto construeren - een van de allereerste *campers* - van negen meter lang en twee ëneenhalve meter breed, kompleet uitgerust met badkamer en bibliotheek. Daarmee reisde hij naar Griekenland, het Midden-Oosten en Egypte. De meeste tijd bracht hij in zijn kampeerauto door, maar wanneer hij naar buiten ging, droeg hij een zelf-ontworpen helm, die zijn hersenen moest beschermen tegen de kokende hitte.

De auteur Michel Leiris, die in zijn jeugd Roussel goed had gekend (Leiris' vader behartigde de zakelijke belangen van de familie Roussel) vertelde dat Roussel van

alle landen die hij bezocht slechts dat wilde zien, wat correspondeerde met het beeld dat hij ervan had. Zo reisde hij uitsluitend naar Tahiti om het graf van een van de hoofdrolspelers uit een roman van Pierre Loti te zien. Perzië deed hem denken aan operettes, en 'de kostuums' van de inwoners van Bagdad - 'land van Duizend-en-één nacht en Ali-Baba' -vergeleek hij met die van de figuranten van een populair variététheater. 'Hij moet voor datgene wat tot het theater hoorde, tot het *trompe-l'oeil*, en tot de wereld van de valse schijn een veel grotere belangstelling gehad hebben dan voor de werkelijkheid,' zo schreef Leiris later. Dat Roussel een bewonderaar was van Pierre Loti zegt voldoende over zijn literaire voorkeur. Hij was verder gecharmeerd van Edmond Rostand (de schepper van Cyrano de Bergerac) en bewonderde het werk van

Victor Hugo, maar Jules Verne was zijn grootste voorbeeld. Verder hield hij van speurdersromans - hij las graag Sherlock Holmes-verhalen -, van feuilletons en van zwaard- en degenverhalen als die van Alexandre Dumas en Eugène Sue. Voor eigentijdse schrijvers interesseerde Roussel zich nauwelijks. Ooit zei hij lachend tegen Leiris: ‘Men zegt dat ik een dadaïst ben en ik weet niet eens wat dat betekent.’

Leven onder glas

Roussel publiceerde zijn eerste verhalen en gedichten - alle overigens op eigen kosten - in zondagskranten, met, merkwaardig genoeg, weinig resultaat. Zowel inhoud als vorm van *Mon âme* (1897), *La Doublure* (1897), *La Vue* en *Le concert* (1903) zijn immers opmerkelijk.[1.] Een voorbeeld: in *La Vue* wordt in ongeveer tweeduizend rijmende alexandrijnen - een uiterst klassieke, maar rond 1900 toch min of meer achterhaalde dichtvorm - uiterst minitieus beschreven wat er allemaal op een strand te zien is: wandelaars - druk in gesprek -, zeilers, wagens op de bergweg die naar het strand afdaalt, een jacht dat net vertrekt, zodat het boegwater opspringt. De verteller *zoomt* zelfs in op de naam van het jacht die nog maar net valt te lezen op het verschoten t-shirt van een van de matrozen. En dat is bijzonder. Want hier wordt geen scène ‘naar het leven’ beschreven, maar een *monde sous verre*: een prentbriefkaart, die gevat zit in een klein glazen bolletje aan het uiteinde van een penhouder. Merkwaardig zijn de manipulaties die de schrijver uithaalt. Allereerst tovert hij de lezer een panoramisch vergezicht voor, waarin desondanks zelfs het microscopisch kleine zichtbaar blijft. Ten tweede stelt hij het voor alsof datgene wat op die minuscule foto zichtbaar is ook werkelijk ‘beweegt’ - hij beschrijft wat hij ziet alsof hij naar een film zit te kijken - en doet zodoende de lezer in de loop van het gedicht bijna vergeten dat het de schrijver is die dit verstarde beeld ‘leven’ heeft gegeven. En datgegeven - de almachtvan de schrijver in de wereld die hij de lezer voortovert - keert in Roussels gedichten, romans en toneelstukken steevast terug.

Curieuze machines

Roussels eerste roman, *Impressions d'Afrique*, verscheen in 1910 bij uitgeverij Lemerre. Het verhaal speelt in Ejur, hoofdstad van negerkoning Talou, ergens in Afrika, maar Roussel schotelt de lezer een serie volstrekt on-Afrikaanse en voor het oog volkomen ongerijmde en verbazingwekkende gebeutenissen en fenomenen voor. Zo wordt een van de inboorlingen geëxecuteerd met behulp van een bliksemafleider die aan een bed is gemonteerd. Een schermkampioen duelleert met een mechanisch aangedreven floret en een chemicus toont zijn thermo-mechanisch orkest - een serie symfonie-instrumenten die zijn opgesteld in een glazen kast en zijn vervaardigd uit een wondermetaal dat Bexium heet en reageert op temperatuurverschillen. Een Hongaarse citerspeler demonstreert de muzikale kunsten van een enorme worm in een glazen bak vol water met onderin een smalle opening. Onder die bak ligt een citer. De worm laat op gepaste momenten druppels water door, die op de citer vallen en zo een muziekstuk laten horen. Een blonde schoonheid, Louise Montalescot,

demonstreert een schildermachine, die met behulp van foto-electrische cellen en een mechanisch aangedreven set van penselen een zonsopgang schildert. Louise wandelt rond in een huzarenuniform: haar longen zijn aangetast, zodat ze alleen nog maar kan ademhalen door een ‘kunstlong’, waarvan de buisjes zitten verstopt in de tressen van het militaire tenu. En zo is er sprake van nog veel meer demonstraties van curieuze machines, theater- en circustrucs. Een van de hoogtepunten in de roman is de demonstratie van een standbeeld-opwielen; het beeld is geconstrueerd uit walvisbalein, zodat het licht genoeg is om heen-en-weer te rijden op rails die zijn gemaakt van kalfslong. Pas veel later, in het tiende hoofdstuk, wordt in een lange flashback duidelijk hoe deze Europeanen in Afrika verzeild zijn geraakt. Het blijkt dat de artiesten, uitvinders en wetenschapslieden die stuk voor stuk hun kunsten hebben vertoond en toegelicht, schipbreukelingen zijn, die door Talou gevangen worden gehouden totdat er voor hen een losgeld wordt betaald. Om de koning te plezieren en om hun eigen verveling te verdrijven hebben zij besloten voor Talou een ‘gala-voorstelling’ te organiseren.

Revitaliseren

Roussels eerste roman bleef net zo onopgemerkt als

zijn gedichten (pas na tweeëntwintig jaar was de eerste druk van *Impressions d'Afrique* uitverkocht). Datzelfde gold voor zijn tweede roman, *Locus Solus*, die in 1914 verscheen. De uitvinder en geniale wetenschapper Martial Canterel nodigt een aantal vrienden uit om hem te bezoeken op zijn landgoed in de buurt van Parijs, dat *Locus Solus* heet. Tijdens een wandeling door het park toont hij zijn gasten een serie wonderlijk geconstrueerde apparaten en attracties. Een daarvan is de 'juffer' (in de Franse tekst een *hie*, of *demoiselle*, wat zowel 'straatstamper' betekent als 'waterjuffer', een soort libelle). Deze juffer bestaat uit een ballon, waaraan een buis van aluminium is opgehangen. Die buis is voorzien van een grote magneetnaald en verschillende chronometers en lenzen; aan de onderkant ervan zijn drie klauwtjes bevestigd, met daaraan twee schijfjes van verschillend gekleurd metaal van een bijzondere samenstelling. Deze metalen oefenen een magnetische aantrekkingskracht uit op tanden en kiezen. Het luchtapparaat zweeft boven een nog niet geheel voltooid mozaïek dat bestaat uit verschillend gekleurde tanden en kiezen en dat een ruiter voorstelt die in een gevangenis ligt te slapen. De ballon beweegt zich, uitsluitend voortgedreven door de wind, geheel onafhankelijk door de lucht en stijgt en daalt voortdurend om kiezen en tanden op te pikken en op de juiste plaats in het mozaïek neer te leggen. Omdat hij de verschillende richtingen van waaruit de wind waait vantevoren exact heeft kunnen voorspellen, heeft Canterel de bewegingen van de luchtballon kunnen voorzien, en dus ook de plek kunnen uitrekenen waar een tand of kies van een bepaalde kleur moet worden neergelegd.

Minstens even wonderlijk is het reusachtige, doorzichtige reservoir in de vorm van een diamant, dat is gevuld met een flonkerende vloeistof, *aqua micans* geheten, - eveneens een vondst van Canterel. Dit wonderwater blijkt zeer zuurstofrijk en ademende wezens kunnen er gemakkelijk lange tijd in ondergedompeld blijven, zoals Canterel laat zien met de hulp van de danseres Faustine. Ook bezit het water krachtige elektriserende eigenschappen. Canterel demonstreert dat aan het geprepareerde hoofd van de revolutionair Danton, ooit befaamd om zijn redevoeringen (het hoofd is een soort familie-erfstuk en is door een voorvader van Canterel uit de handen van de beul gered). Hij dompelt een geschoren kat in het bassin onder, waar de werking van het water het beest transformeert in een levende batterij. Wanneer de kat met een metalen toeter het hoofd van Danton aanraakt, dat eveneens in het water is ondergedompeld, worden hersenen en lippen gereanimeerd en reproduceren ze flarden van Dantons ooit zo levendige redevoeringen.

De meest fantastische (en macabere) scènes spelen zich echter af in een grote glazen 'koelcel'. Canterel heeft namelijk een manier gevonden om enkele doden de belangrijkste episode uit hun leven opnieuw te laten acteren. Hij heeft deze doden een injectie gegeven met het door hem uitgevonden *resurrectine*. Wanneer die stof in contact komt met een staafje van het wondermetaal *vitalium*, dat door een van zijn assistenten in een speciaal daarvoor geboord gaatje in de schedel wordt geplaatst, kopiëren deze doden als mechanische poppen exact die handelingen die ze verrichtten in de laatste ogenblikken voor hun dood. Het slot van de wandeling is het slot van het verhaal; buiten een rondgang langs de curiositeiten in Canterels park is er niets 'gebeurd'.

Theatervoorstellingen

Gefrustreerd door het gebrek aan succes van zijn romans besloot Roussel deze voor het toneel te (laten) bewerken. Dat was een op z'n minst opmerkelijke beslissing. Van werkelijke actie is in Roussels verhalen immers nauwelijks sprake: het ‘verhaal’ bestaat voor het overgrote deel uit vaak uiterst gedetailleerde beschrijvingen. Ook van dialoog is nauwelijks sprake. Alles draait om de explicatie van datgene wat er zich aan de ogen van de verteller - en daarmee van de lezer - voordoet. In ieder geval moet de constructie van die vreemdsoortige apparaten een sterk beroep hebben gedaan op de fantasie van decorbouwers en set-ontwerpers.

Impressions d'Afrique beleefde zijn première op 30 september 1911 in het Théâtre Fémina aan de Champs Elysées, in die tijd een van de meest vooraanstaande theaters in Parijs, dat Roussel speciaal had afgehuurd. De auteur liet in de hele stad affiches aanplakken, waarop in een soort stripvorm scènes uit het stuk waren afgebeeld en dat maakte veel mensen nieuwsgierig. Roussel had over publieke belangstelling dan ook niet te klagen, maar het is de vraag of de waardering

voor zijn stuk daarmee gelijk op ging. Niet dat het volkomen ‘flopte’ (in de Figaro verscheen zelfs een foto van de worm en de citer, met als onderschrift: ‘Een van de scènes met de meeste bijval’), maar het kende toch slechts een *succès de curiosité*. De meest lucide van de niet erg-literair geschoolde theatercritici schoot slechts de vergelijking te binnen met *Ubu Roi*, het stuk waarmee Alfred Jarry in 1896 schandaal had verwekt. Enkele schaarse foto's maken de hilarische reactie van publiek en critici begrijpelijk. Die waren immers gewend aan stukken met een plot, met ‘realistische’ kostumering en decors. Roussels ‘Afrikaanse indrukken’ zullen eerder associaties hebben opgeroepen met een ‘tentoonstelling’ van onbekende exotische volkeren zoals die op de Wereldtentoonstellingen te zien waren, met een griezel- of curiositeitenkabinet als dat van ‘Docteur’ Spitzner, zoals die op de kermis te zien waren en met de demonstraties van machines en installaties in het Palais des Machines of het Musée des Arts et Métiers.

Desondanks liet Roussel *Impressions d'Afrique* in het jaar daarna nog enkele malen opvoeren. Hij ging er zelfs mee op tournee (zelf speelde hij een bijrol als matroos), onder meer naar Nederland - waar hij de voorstelling ook liet doorgaan toen er maar één toeschouwer in de zaal zat, die na afloop prompt zijn geld terugkreeg. Ook *Locus Solus* werd bewerkt en uiteindelijk (in 1922) op toneel gebracht. Dat deze toneelversie op weinig serieuze kritiek hoefde te rekenen zou weleens de schuld kunnen zijn geweest van Pierre Frondaie, de toneelregisseur die Roussel in dienst had genomen om zijn roman voor het theater te bewerken. Deze dikte het toch al ruim aanwezige varietékarakter van de verschillende scènes sterk aan en legde de nadruk op allerlei melodramatische ontwikkelingen. Verder laste hij een *fake*-rechtzaak in - voor het theaterpubliek in die tijd het sein dat hier gegrapt werd ten koste van de rechterlijke macht. Ook het min-of-meer kubistisch decor zal weinig hebben bijgedragen tot ingetogen gedrag. In populaire revues werden in die tijd niet voor niets geregeld ‘kubistische’ schilders opgevoerd, die bloot stonden aan inventieve woordgrappen en spotternijen (‘cocu’-of ‘cuculbisme’).

De diamant van Canterel (scène uit de toneeluitvoering van *Locus Solus*).

Roussel probeerde het nog twee keer, met *L'Etoile au front* en *La Poussiere de soleils*, maar ook deze stukken kregen een negatief onthaal. Het tumult rond de opvoering van dat laatste stuk kan deels worden toegeschreven aan een iets te enthousiaste *support* voor de auteur door surrealisten als Breton, Aragon en Robert Desnos, die rond die tijd Roussel als een 'voorloper' hadden ontdekt. Bij een van de voorstellingen liep het zelfs uit op een kloppartij tussen de surrealisten, die het luidkeels voor hun nieuwe 'held' opnamen, en studenten die de auteur eens wilden laten voelen wat ze van zijn stuk vonden. Roussel moet zich over die steun van Breton cs. hogelijk verbaasd hebben. Hij moest van avantgarde immers niets hebben. Het was

niet voor niets dat hij een gevestigde (lees: rechts-conservatieve) uitgeverij als Lemerre had uitgekozen om zijn werk te publiceren.

Procédé

De onthulling die Roussel - posthuum - in 1935 deed, moet de surrealisten dan ook koud op het dak gevallen zijn. In *Comment j' ai écrit certains de mes livres*, dat twee jaar na zijn dood verscheen, onthult Roussel namelijk hoe hij aan de stof voor 'enkele' van zijn boeken kwam. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* is een curieuze bundeling van autobiografische herinneringen, van verhalen en gedichten die eerder in zondagskranten werden gepubliceerd, afgewisseld met een studie van Pierre Janet over zijn patient 'Martial' (waarin de lezer gemakkelijk Roussel herkent), en twee schaakproblemen, waarvoor Roussel een oplossing zou hebben ontdekt.[2.] Bovendien bevat de bundel enkele zogenaamde *Textes de jeunesse*, door Roussel ook *Textes-Genèse* genoemd, die net als zijn twee romans en toneelstukken tot stand waren gekomen volgens wat Roussel zijn 'procédé' noemt.

Roussel heeft altijd gesteld dat hij zich bij het schrijven nooit liet inspireren door 'de werkelijkheid'. In *Comment j'ai écrit certains de mes livres* benadrukt hij dat, hoewel hij veel had gereisd, hij daar nooit enige inspiratie uit had gehaald voor zijn boeken: '[...] bij mij is de verbeelding alles.' En dokter Janet preciseerde: 'Martial [Roussels "patientennaam"] heeft een zeer interessante opvatting over literaire schoonheid; hij is van mening dat het werk niets reëels mag bevatten, [...] niets dan volstrekt imaginaire combinaties.' Het procédé diende daartoe als garantie.

Roussel legt uit dat het procédé berust op het principe van twee homofone (gelijkklinkende) zinnen, waarvan hij de eerste als beginzin en de tweede als slotzin van een verhaal nam. Alle elementen in die twee zinnen moesten in het verhaal op volkomen logische wijze worden verwerkt. Het eerste verhaal dat Roussel volgens de regels van dat zelfopgelegde verbaal regime schreef, 'Parmi les noirs', ontwikkelde zich bijvoorbeeld tussen de twee zinnen 'Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard' [de krijtletters op de randen van het oude biljart] en 'Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard' [de brieven van de blanke over de benden van de oude plunderaar] en zou de eerste aanzet hebben gevormd voor *Impressions d'Afrique*.

In *Impressions d'Afrique* en *Locus Solus* werkte Roussel met een iets gewijzigd procédé. Hij was een woordenboekfanaat en zocht net zo lang tot hij koppels van (bijna) gelijkklinkende of -geschreven woorden had gevonden, die hij vervolgens met behulp van de prepositie *à* aan andere homoniemen koppelde. Dat verklaart - om maar een voorbeeld te noemen - de genese van de 'juffer' van Canterel: Roussel ging daarvoor uit van de combinatie *demoiselle* [jong meisje] *à prétendant* [met mannen die haar het hof maken] en *demoiselle* [hei-apparaat] *à reitre* [ruiter, dragonder] en *dents* [in tanden]. Vandaar het onderwerp van het tandenmozaïek: het verhaal van een ruiter die probeert een prinses te schaken, maar zelf gevangen wordt genomen.

Ook is er sprake van het 'geëvolueerd procédé': Roussel nam een bestaande zin, die hij in stukken hakte; zodoende kreeg hij - uitgaande van de homofonie - verschillende woorden die de basiselementen voor een verhaal vormden. Hij maakte

daarvoor gebruik van willekeurige *ready-mades*, zoals kinderliedjes (‘Au clair de la lune’,‘J'ai du bon tabac’), van reclames, zelfs van het adres van zijn kleermaker en van losse regels uit gedichten van andere auteurs. De citer-spelende worm uit *Impressions d'Afrique* is bijvoorbeeld afgeleid uit de titel van een gedicht [*vers*] van Victor Hugo, ‘Guitare’; *guitare* veranderde hij in *cithare* en dat koppelde hij aan *ver* [worm].

Feitelijk berust het procédé dus op toeval, maar het werk van de schrijver ligt daarin om de toevallige opeenvolging van klanken om te zetten in een verhaal. Zo vertelt een van de scènes die op het Gala wordt vertoond (overigens in een *tableau vivant* - een stilgezet beeld dus) het verhaal van de ‘betoverden van het Ontariomeer’.[3.] Roussel ontleende de verhaalstof aan een homofone lezing van enkele regels uit een gedicht van Victor Hugo getiteld ‘Napoleon II’ (de zoon van keizer Napoleon, bekend als ‘de koning van Rome’):

> Oh revers oh leçon quand l'enfant de cet homme
> Eut reçut pour hochet [kinderspeeltje] la couronne
> de Rome
> Quand on eut revêtu d'un nom qui retentit
> Quand on eut pour sa soif posé devant la France
> [...]

In *Comment j'ai écrit certains de mes livres* verklaart Roussel zijn leeswijze als volgt (de... zouden hiaten in zijn geheugen aangeven):

> Or effet herse oh le son....... seton
> Ursule brochet lac Huronne drome
> Carton hure oeuf fétu..................
> .... pourchasse oie rose aide vent...

Het verhaal dat Roussel daaruit construeert, vertelt van Ursule, die wordt gekweld door haar stiefmoeder Gervaise en haar zuster Agathe en broers Claude en Justin. De indiaanse min van Ursule, een vrouw uit de Huronstam, roept de hulp in van een tovenaar, die Gervaise verandert in een ezelin. Een *setaceum* [*seton*] verhindert deze ezelin te eten uit een trog vol met zemelen [*son*] die voor haar staat; wanneer ze wil weglopen stuit ze steevast op een gouden valhek [*herse*] dat haar de weg verspert. Agathe is veranderd in een gans [*oie*] en rent radeloos rond, achtervolgd [*pourchasse*] door Boreas [de noordenwind, ofwel *vent*] die haar geselt met een doornige roos; het hoofd van Claude is veranderd in dat van een wild zwijn [*hure* - in het *tableau vivant* heeft een acteur een zwijnshoofd van karton opgezet]. Hij jongleert tegen zijn wil met een ei [*oeuf*], een handschoen en een strootje [*fétu*]. Justin tenslotte heeft de gedaante gekregen van een snoek [*brochet*] die gedwongen is met hoge snelheid - als een paard op een renbaan [*drome*] - in het meer [*lac*] rond te zwemmen.

Stijlloos

Dat Roussels verhaalscènes zijn ontstaan uit de homofone leeswijze van woordenboekomschrijvingen of van enkele losse versregels verklaartzeker de droge stijl en de zonderlinge structuur van zijn romans en toneelstukken. Roussels stijl lijkt slechts voortgekomen uit een restrictie, uit de opgave namelijk om op de meest economische wijze van de ene naar de andere homoniemencombinatie over te springen. Aan ‘mooie taal’ heeft de auteur duidelijk geen boodschap: de kunst ligt tenslotte in de vaardige combinatie en in het verwerken van de talige vergelijking waaruit het beeld is ontstaan. En wat de structuur van zijn verhalen of gedichten betreft: die is steevast dezelfde. Binnen een groter raamverhaal wordt in een steeds verder vertakkend systeem raamvertelling op raamvertelling gestapeld. Opvallend is dat het daarbij bijna zonder uitzondering om beelden gaat die worden ge(re)produceerd. Telkens wordt de activiteit van een machine of een kunstenaar terugherleid naar een verhaal, dat in de vorm van een beeldhouwwerk, een gravure, een schilderij, een toneelscène of een projectie in beeld wordt gebracht.

Het gaat daarbij meestal niet om de meest ‘verheven’ verhalen. Want hoewel Roussel zich voor zijn merkwaardige verhaalconstructies liet leiden door strikt talige combinaties, door de homofone lezing van bestaand taalmateriaal dus, verraadt de ontwikkeling van de plots van zijn raamvertellingen wel degelijk iets van zijn literaire voorkeur. Die verhalen staan immers bol van de clichégegevens - weeskinderen, vondelingen, moord en verraad, verborgen schatten, onvermoede familieverbanden - clichés die in mythes of sprookjes zijn geïncorporeerd, maar ook in een verhaal van Eugène Sue of Victor Hugo niet misstaan. Neem de geschiedenis van de beide

Cortiers (uit *Locus Solus*). Vader en zoon zijn verliefd op dezelfde vrouw, het pleegkind dat de vader in huis heeft genomen; vader vermoordt en verkracht het meisje (in die volgorde) en een onschuldige draait voor de moord op. Slechts een bekentenis van over het graf - bewerkstelligd door Canterel met behulp van zijn *vitalium* en *resurrectine* - brengt de ware toedracht aan het licht.

Kermisattracties en physique amusante

Voor de avontuurlijke en vaak sentimentele plots van zijn verhalen lijkt Roussel zonder scrupules te hebben geput uit populaire literaire genres als het feuilleton of het melodrama. De personages die er in optreden - beroemde schrijvers, uitvinders, componisten, koningen en generaals - zijn regelrecht weggelopen uit de wassenbeeldencollectie van het Musée Grevin. Omdat de rol van die personages feitelijk beperkt blijft tot de anekdote is er ook nergens sprake van psychologische diepgang of ontwikkeling: Roussels personages zijn marionetten; ledepoppen die slechts dansen naar de luimen van hun bespeler.

Jean Cocteau vertelde ooit dat Roussel een speciale voorliefde had voor ‘oude theaterdecors’ en ‘van die geschilderde scènes, als die van de man zonder hoofd,

zoals je die kon zien op kermiswagens of keten op de jaarmarkt', en soms is dat evident. In het tweede hoofdstuk van *Impressions d'Afrique* komt bijvoorbeeld een passage voor waarin Roussel expliciet verwijst naar zo'n kermisattractie. Drie veroordeelden worden onthoofd met een mes dat is gemaakt van een speciaal soort hout. Wanneer bloed in aanraking komt met dat hout stolt het onmiddellijk. Roussel beschrijft deze bloedloze executie als volgt:

> De plekken waar hoofd en romp waren gescheiden boden de stevige en scharlakenrode aanblik van stukken vlees bij de slager. Men werd onwillekeurig herinnerd aan die goochelaarspoppen, die op een handige manier de plaats innemen van een acteur met behulp van de dubbele bodem van een of ander meubel en op het toneel in keurige stukken worden gehakt die van tevoren met bedrieglijk echt lijkend namaakbloed zijn besmeurd. De realiteit van het lijk maakte deze compacte roodheid, die gewoonlijk slechts kunstig met een penseel wordt opgebracht, bijzonder indrukwekkend.

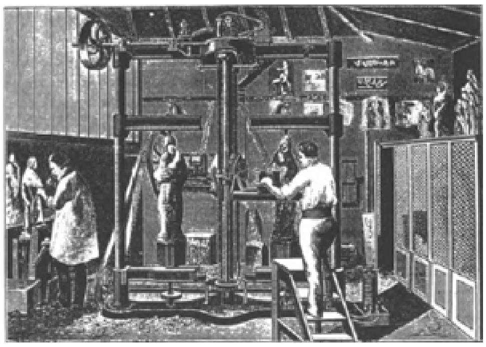
Dat Roussel op verschillende plaatsen in zijn boeken verwijst naar het populair-wetenschappelijk tijdschrift La Nature bewijst dat hij zich voor zijn krankzinnige (want volstrekt nutteloze) apparaten niet alleen liet leiden door zijn bewondering voor Jules Verne. La Nature hield rond 1900 de Franse burgerbevolking op de hoogte van de nieuwste natuurwetenschappelijke vondsten, maar ook van allerlei knotsgekke uitvindingen.[4] Wie het tijdschrift nu bekijkt, moet zonder enige twijfel gniffelen over de volkomen absurde toepassingen van, bijvoorbeeld, elektra of mechanica. Maar de overeenkomst met datgene wat Roussel beschrijft, valt niet te ontkennen. Wat bijvoorbeeld te denken van de 'automatische beeldhouwmachine' of van de 'telefonische klinkerproductor'? Of - minder hilarisch - van de elektrische stoel? En wat van al die apparaten die berusten op een 'mechanisch huwelijk' tussen mens en machine, van de 'reddingsboei met schroefvoortstuwing' bijvoorbeeld, of de 'elektrische juwelen'? En resoneert in 'het langs elektrische weg conserveren van een kind' niet het *vitalium* en *resurrectine* van Canterel?

Nauwkeurige regie

Tijdschriften als La Nature, of-in de Verenigde Staten - de Scientific American waren rond 1900 enorm populair, net als overigens boekjes met daarin allerlei natuurkundige experimenten voor in de huiskamer, de zogenaamde *physique amusante*. Zoals de term al aangeeft, dienden die huiskamerexperimenten een beetje tot lering, maar vooral tot vermaak. Zowel de tekenstijl als de toon van de bijbehorende artikelen getuigen van een neiging tot accuratesse, die vaak in schril contrast staan met de fantastische vondst die is afgebeeld.

Reddingsboei met schroefvoortstuwing (uit: Scientific American, 1895)

Roussel doet in de beschrijving van zijn machines een vergelijkbaar beroep op de rationele faculteiten van de lezer tot het begrijpen van de constructie en van het functioneren ervan als de auteurs van de artikelen in La Nature. Roussels taalgebruik is daar bijna uitsluitend op afgestemd; zijn stijl lijkt een afgeleide van de non-stijl van een encyclopedie of van een technische gebruiksaanwijzing: onpersoonlijk, technisch, abstract, logisch.



Automatische beeldhouwmachine (1894)

De vreemde fascinatie die Roussels verhalen op de lezer uitoefent, heeft dan ook veel te maken met de gedetailleerdheid waarmee de auteur zijn vreemde apparaten en verschijnselen beschrijft. Want dat is een van de meest paradoxale aspecten van Roussels werk: dat de nauwkeurige descriptieve precisie die het regeert geen betrekking heeft op natuurlijke, maar op artificiële, puur imaginaire objecten. En die combinatie, van superrealistische beschrijving met hyperfantastische verhaalgegevens, ondermijnt op den duur het geloof aan de fictie van het verhaal.

En daarom moet het Roussel zijn gegaan; alle verhaalgegevens wijzen uiteindelijk terug naar ‘de maker’, naar de regisseur van deze curieuze spektakels. In de ingebedde verhalen keert steevast het thema terug van het kunstig bewerken van de stof, het basismateriaal door de kunstenaar, de dichter of de wetenschapper. De verhaalgegevens mogen dan door het toeval aangereikt worden, het echte werk - bloed, zweet en tranen - zit in de bewerking daarvan door de kunstenaar. In feite spiegelt ieder verhaal de activiteit van Roussel als schrijver.

De surrealisten hebben zich waarschijnlijk nooit gerealiseerd dat de intenties van Roussel volstrekt diametraal stonden op hun eigen ideeën. Bij Roussel is immers nergens sprake van *écriture automatique*, waarbij de dichter als een soort intermediair functioneert en zich volledig laat leiden door het toeval en het onbewuste, integendeel: Roussel onderwerpt de verbeelding juist aan een uiterst stricte regie.

Roussel en Duchamp

Marcel Duchamp bezocht in 1912 in het gezelschap van Guillaume Apollinaire en Francis Picabia een van de voorstellingen van *Impressions d'Afrique*. Duchamp zou later verklaren dat zijn beroemde ‘schilderij op glas’ *La Mariée mise à nu par ces célibataires même was* geïnspireerd door de toneelversie van Roussels roman. Wat hem daarin nu precies heeft getroffen blijft echter onduidelijk. Hij vertelde ooit (in een interview met Pierre Cabanne): ‘Het was schitterend. Je zag een pop op het toneel en een slang die een beetje bewoog. Het was absoluut het ongewone in het kwadraat. Ik herinner me niet veel van de tekst. We luisterden niet erg. Ik was nogal onder de indruk.’

De worm die citer speelt. (scène uit de toneeluitvoering van *Impressions d'Afrique*).

Met 'pop' doelde Duchamp waarschijnlijk op het beeld op de rails van kalfslong; de 'slang' zal wel de citerspelende worm zijn geweest. Het is grappig te bedenken dat Duchamp zijn *La Mariée mise à nu par ces célibataires même* kortweg aanduidde als het Grote Glas (*Le Grand Verre*).[5.] Zou de *grand ver* [grote worm]

van Roussel Duchamp op het idee hebben gebracht voor zijn *Grand Verre*? Die worm was, zoals ik hierboven aanhaalde, niet voor niets een van de meest bewonderde scènes. De overeenkomsten zijn in ieder geval frappant: het Grote Glas bestaat uit twee glasplaten boven elkaar, met bovenin een biomorfe verschijning (*la Mariée*) en in het onderste gedeelte een complex van mechanische apparaten en instrumenten (de onderste helft noemde Duchamp ‘het domein van de vrijgezellen’ - *célibataires*). Beide glashelften zijn strikt van elkaar gescheiden, maar er is wel sprake van contact, in de vorm van druppels die door gaten van de ene naar de andere glashelft kunnen ‘spatten’. Bij Roussel is er sprake van een biomorf wezen - de worm - in een glazen bak, die druppels laat vallen op de citer - een instrument; deze druppels lopen uit de citer weg in een tweede glazen bak die eronder staat. Het is jammer dat Duchamp nooit verder heeft uitgeweid over de ideeën die hij door het zien van Roussels toneelstuk heeft opgedaan. Duidelijk is dat Duchamp van Roussels procédé niets geweten kan hebben - dat werd immers pas in 1935 bekend. En het lijkt me sterk dat hij tijdens de voorstelling in 1912 iets heeft vermoed van de taalspelletjes die aan dat vreemde toneelspektakel ten grondslag lagen. Waarschijnlijk werd Duchamp geïnspireerd door die vreemde *clash* van bloedeloze ernst en fantastische verbeelding - van de volstrekt van iedere poëtische inslag gespeende taal van Roussel, gecombineerd met de meest krankzinnige machinerieën. Duchamp was rond 1912 in het schildersmilieu volkomen vastgelopen. Vanaf 1905-06 had hij in snel tempo alle avantgardestromingen (impressionisme, fauvisme, kubisme) doorlopen. Zijn befaamde *Naakt dat de trap afdaalt* was in 1912 geweigerd op een tentoonstelling van kubisten, omdat het de ongeschreven regel overtrad dat een kubistisch naakt niet ‘beweegt’.

Het is opvallend dat in het werk van Picabia, van Max Ernst en dat van andere dadaïsten als Raoul Hausmann rond de jaren 1910-20, vaak mechanische elementen opduiken. De machine-mens is in die jaren een veelgebruikte metafoor. Maar anders dan in het werk van de Russische en Italiaanse futuristen is er bij Picabia en Ernst geen sprake van verheerlijking van de machine; hun werk vormt eerder het ironisch commentaar op devooruitgangsgedachte. Datzelfde geldt voor de manier waarop Duchamp het mechanisch-machinale in zijn werk neerzet. Want wat Duchamp met de machine en met de reguliere mechanica en fysica uithaalt, is een regelrechte aanfluiting. Wanneer hij in zijn aantekeningen bij het Grote Glas preciseert dat de mechanische elementen onder in het Grote Glas zijn gemaakt uit ‘geëmancipeerd’ metaal van een ‘oscillerende dichtheid’, dan klinkt daarin een sterke echo door van Roussels ‘Bexium’. En wanneer hij uitlegt dat de ‘vrijgezellen’ slechts levenloze lege mallen zijn (ze vormen overigens gezamenlijk het *cimétière des uniformes et livrées*) die alleen kunnen worden ‘bezield’ door het ‘licht-’ of ‘liefdesgas’, dan beginnen die vrijgezellen wel erg sterk te lijken op de doden uit *Locus Solus*, die moeten worden gereanimeerd met behulp van het *resurrectine* en het *vitalium*.

Fysica van het woord

Duchamp heeft niets geweten van de middelen waarmee Roussel eigenhandig zijn volstrekt persoonlijke universum construeerde. Maar hij heeft gewerkt vanuit een

vergelijkbare attitude ten opzichte van wat wij 'werkelijkheid' noemen. Roussels 'machines' produceren niets - behalve beelden. Duchamps 'kunstwerken' zijn daarmee vergelijkbaar: ook dat zijn 'beelden' die weer andere beelden produceren. En bij beiden is de motor daarvan de woordspeling. Net als Roussel speelt ook Duchamp met klankovereenkomsten, met homofonie en met op verschillende manieren te lezen taaluitingen. *L.H.O.O.Q.*, de titel van de Mona Lisa met het snorretje en baardje, lijkt een willekeurige reeks hoofdletters - totdat duidelijk wordt dat die letters hardop gelezen een Franse zin opleveren met een erotische betekenis.

Het werk van Roussel berust voor een groot gedeelte op het construeren van betekenissen via het woordenboek. De logica die daarbij wordt gehanteerd is een paralogica. Het verhaal wordt immers gegenereerd vanuit een volstrekt arbitraire overeenkomst tussen de woorden - een klankovereenkomst namelijk. En de bedoeling van Roussel is niet om met een grammaticaal-logische rangschikking van de woorden een zin of een verhaal *met een betekenis* te genereren [dat daar uiteindelijk wèl een betekenis aan kan worden gehecht is iets anders] - zijn opgave is immers slechts het gat op te vullen tussen die volstrekt willekeurige combinatie van woorden die de homofone

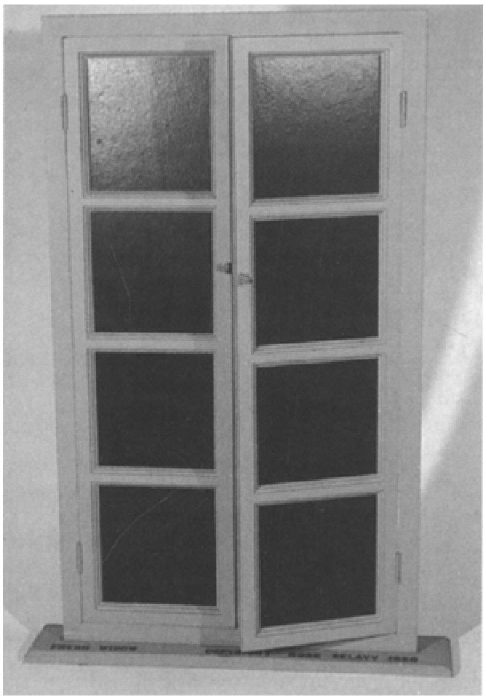
lezing heeft opgeleverd. Bij Roussel neemt de woordspeling de plaats in van de logica; in het - volstrekt imaginaire - universum van Roussel regeert een specifiek soort van ‘fysica’: die van het woord, zoals Rudy Kousbroek ooit heeft opgemerkt.[6.] Kousbroek maakte wat dat betreft de - gelukkige - vergelijking met de wereld van spelende kinderen, waarin àlles met alles samenhangt: ‘Waarom blijft de rode bal drijven?’ ‘Omdat hij rond is.’ ‘Deze cent dus ook?’ ‘Ja, want hij is klein.’ Enzovoort.

Babelite

Roussels woordspelingen doen niet alleen aan die van Duchamp denken, maar ook aan die vanJean Paul Brisset, die een persoonlijke etymologie opbouwde om daarmee - puur op basis van klankovereenkomsten - de afkomst van de mens terug te herleiden tot die van de kikker, of met die van Jarry die zijn stuk *Ubu Roi* in Polen, dat wil zeggen: ‘nergens’ situeerde. Polen [*Pologne*] was, zoals Jarry beweerde, immers afgeleid van het Griekse πον dat *ergens* betekent? En *logne* is *loin*, dus betekent Pologne: *ergens ver weg*. (Dat Polen in deze tijd als staat weer eens niet bestond omdat het was verdeeld tussen Rusland, Oostenrijk en Pruisen, was uiteraard mooi meegenomen).

In de nalatenschap van Roussel, onlangs aangetroffen in verschillende koffers die de auteur zelf bij een verhuisfirma in bewaring had gegeven, bevonden zich, behalve foto's, aantekeningen en schetsen voor bekend en onbekend werk, ook twee min of meer uitgewerkte fragmenten die niet in de definitieve versie van *Locus Solus* zijn opgenomen.

Een van die fragmenten handelt over de stof *babelite*, onmisbaar onderdeel van een vertaalmachine, waarmee de belangrijkste talen van de wereld onderling zouden kunnen worden vertaald. Het betreft hier, zoals zo vaak bij Roussel en zoals de benaming al doet vermoeden, een substantie met paradoxale fysische eigenschappen: het *babelite* - een stof die het midden houdt tussen een pommade en een vloeistof - werkt als een soort filter tussen de ene en de andere taal en bezit voldoende consistentie om akoestische vibraties door te laten, zonder die te verstikken; daarnaast bezit ze de eigenschap zich te kunnen opdelen in een massa van minuscule kleine deeltjes die tesamen een compact geheel vormen, maar daarnaast compleet onafhankelijk van elkaar blijven. Alfred Jarry zou een dergelijke ongerijmde taaitransformator ongetwijfeld hebben aangesproken, maar ook Duchamp zou een dergelijke paradoxale vondst hebben kunnen doen (en die *infra-mince* hebben genoemd).



Marcel Duchamp, *Fresh Widow* (1920)

Omdat Duchamp vanaf 1913 geregeld heen-en-weer reisde van Frankrijk naar de Verenigde Staten werd het Engels voor hem als uitdrukkingsmiddel uiteindelijk even belangrijk als zijn moedertaal. In zijn taaluitingen ‘pendelde’ hij dan ook gemakkelijk van Engels naar Frans. Dat blijkt bijvoorbeeld uit *Fresh Widow* uit 1920. Duchamp liet een glazenmaker een raam construeren waarvan de ruiten waren bedekt met zwart leer. Het idee was dat deze ruiten iedere

ochtend gepoetst werden, zodat ze glommen als echte ruiten. (Uiteraard gaat het hier om een ‘dadaïstisch’ grapje: Duchamp vat het raam op als een middel om het traditionele linnen doek te vervangen - zoals het glas van het Grote Glas het doek verving - en variëert daarnaast op de renaissance-opvatting van het schilderij als ‘raam naar buiten’.) De titel, *Fresh Widow*, is een woorspeling op *french window*, ofwel *een fenêtre à la française*, dat wil zeggen: een raam dat naar buiten openslaat, maar ook op het Franse *veuve fraîche*, dus iets als ‘verse’ weduwe (vandaar het zwart van de ruiten). In het Engels betekent de titel ook ‘brutale of onervaren weduwe’. In het Franse *argot* echter is *veuve* een aanduiding voor de guillotine. En *een fenêtre à guillotine* is een schuifraam, ofwel een *fenêtre à l'américaine*.

Ook al was Duchamps kennis van het Engels voldoende, toch zijn veel van zijn woordspelingen te herleiden tot het feit dat hij eerder op de klank van de Engelse woorden afging dan op de betekenis daarvan. Voor een *non-native-speaker* bestaat er waarschijnlijk een grotere afstand tussen het woord en de betekenis daarvan dan voor iemand die deze taal van jongs-af-aan heeft gebruikt als middel om te communiceren. En het is daarom voor hem waarschijnlijk gemakkelijker om een tweede taal te beschouwen als een schat aan onverwachte, onvermoede en zelfs ongerijmde betekenissen.

Die metafoor, van de taal als schatkamer, als mijn, met de dichter als delver keert bij Roussel steeds weer terugkeert; het mechanisme van de ontdekking, de ontcijfering van rebussen die in en over elkaar zijn geschoven, ligt aan de basis van zijn onderneming. Romans als *Impressions d'Afrique* zijn dan ook niet zozeer ontdekkingsreizen door een exotische wereld, maar vooral door de donkere, mysterieuze binnenlanden van de taal, en daar, in de diepere taallagen, liggen de meest onverwachte betekenisrelaties tussen de woorden verborgen.

Hoewel Roussel in *Comment j'ai écrit certains de mes livres* iets onthulde van wat hij daar had ontdekt, blijft ergens, ver weg, toch steeds de vraag resoneren naar een mogelijk dieperliggend geheim, verstopt àchter die droge vergelijkingen. Misschien zagen de Franse surrealisten daarom in Roussel een voorloper. Dat Oulipo-auteurs als Georges Perec en Raymond Queneau zich, gevraagd naar hun literaire voorbeelden, steevast op Roussel beriepen, zal daarentegen niemand verbazen. *De contraintes*, de *recits à tiroir* en de woordspelingen van Queneau en Perec, die vaak zijn gebaseerd op fonetische overeenkomsten, getuigen immers op veelzeggende wijze van schatplichtigheid aan de schrijver van de ‘Afrikaanse indrukken’.

Literatuur

Van Raymond Roussel verscheen kortgeleden in de Franse bibliotheekvan Van Oorschot de Nederlandse vertaling van *Impressions d'Afrique* als *Afrikaanse impressies* (vertaald door Marij Elias), samen met *Nieuwe Afrikaanse impressies* (vertaald door Sjef Houppermans). In 1991 verscheen een Nederlandse vertaling van *Locus Solus* (vertaald door Marij Elias) bij uitgeverij Perdu in Amsterdam.

Pieter de Nijs (1953) studeerde Nederlands en kunstgeschiedenis in Amsterdam. Hij publiceerde eerder over het werk van Raymond Roussel

en Alfred Jarry in Maatstaf en Post Perdu en over het werk van Marcel Duchamp in o.m. BZZLLETIN.

Eindnoten:

1. Rein Bloem werkt al enige jaren aan een Nederlandse vertaling van deze vroege werken van Roussel. Enkele door hem vertaalde fragmenten van *La Doublure* en *La Vue* zijn eerder gepubliceerd in BZZLLETIN. Zie: Rein Bloem, ‘Dichter in het geding. Raymond Roussel, de geniale fantast.’ In: *BZZLLETIN jrg*. 24, nr.226-227, p. 37-52.
2. Zie voor een bespreking van die schaakproblemen: Sjef Houppermans, ‘De formule Raymond-Roussel.’ In: *BZZLLETIN* jrg. 25, nr. 233, p. 41-49.
3. Dat verhaal figureert ook in Perecs *Een kunstkabinet*. Zie hiervoor het artikel van Manet van Monfrans, elders in dit nummer.
4. Leonard de Vries heeft een groot aantal van de originele gravures uit tijdschriften als La Nature samengebracht in *Knotsgekke uitvindinden van de 19e eeuw*, waaruit de meeste van de hier afgedrukte afbeeldingen afkomstig zijn.
5. Duchamp liet zijn Grote Glas vergezeld gaan van een doos met aantekeningen en explicaties, die hij *Boîte verte* noemde (*verte* = groen, maar klinkt ook naar *verre* = glas).
6. Zie: ‘De woordspeling als machine’, in: R. Kousbroek, *De logologische ruimte*. Amsterdam, 1984, p. 160-181.

Sjef Houppermans

In het labyrint van de taal
Aantekeningen bij de vertaling van *Nouvelles Impressions d'Afrique*

Nadat *Locus Solus* al eerder in vertaling was verschenen, kan de Nederlandse lezer nu kennis maken met twee andere belangrijke teksten van Raymond Roussel (1877-1933). In de Franse Bibliotheek van uitgeverij G. van Oorschot verscheen onlangs een deel waarin behalve *Indrukken van Afrika* (vertaling Marij Elias) ook *Nieuwe Indrukken van Afrika* is opgenomen (vertaling Sjef Houppermans). Bij deze uitgave werden een aantal keuzes gemaakt die niet direct voor de hand liggen. Allereerst betreft het dan het samenvoegen in één deel van twee heel verschillende boeken die tot nu toe altijd apart waren uitgegeven.

Impressions d'Afrique is een roman die voor het eerst gepubliceerd werd in 1910 en die geschreven werd volgens het beroemde procédé waarvan Roussel de beginselen zou onthullen in zijn postuum verschenen werk *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). Het verhaal vertelt hoe een groot passagiersschip schipbreuk lijdt op de kusten van Afrika. De opvarenden worden door inlanders gegijzeld met het oog op een losprijs. Om de tijd te doden bereiden zij een groot Gala voor, waarop zij hun magistrale kunsten laten zien (het betreft vooral uitvinders, circusartiesten en kunstenaars). Al hun schitterende verrichtingen worden tot in de kleinste details beschreven en kunnen ook beschouwd worden als beelden voor het kunstenaarschap van Roussel zelf. Daarnaast wordt uitgebreid verteld over de gecompliceerde verhoudingen aan het hof van de Afrikaanse vorst in wiens macht ze zijn gevallen, compleet met een heuse oorlog en een reeks executies. Deze bonte aaneenrijging van episodes berust zoals gezegd op de werking van het *procédé*, wat inhoudt dat ze de vrucht zijn van een systematische exploitatie van de homonymie in de taal: de vreemde woordcombinaties die ten gronde liggen aan de bonte hoeveelheid avonturen in de roman zijn het spiegelbeeld van gelijkluidende groepjes woorden met een totaal verschillende betekenis. Wanneer bijvoorbeeld de koningsdochter Sirdah scheel kijkt [*louche*]en een moedervlek [*envie*]op haar voorhoofd heeft, komt dit omdat er eerst de uitdrukking *louche à envie* was [*een soeplepel die trek geeft*]. Aangezien de woorden die het vertrekpunt vormden niet meer als zodanig in de uiteindelijke tekst voorkomen, worden de vreemde gebeurtenissen door een geheimzinnig waas omfloerst.

Nouvelles Impressions d'Afrique dateert uit 1932 en de 1170 verzen ervan zijn verdeeld over Vier Zangen. Het betreft dan alexandrijnen die twee aan twee rijmen (met afwisselend mannelijke en vrouwelijke rijmen). Het meest opvallende kenmerk van deze gedichten is hun complexe gelaagdheid: na enkele verzen die een vertrekpunt aangeven, opent de auteur weldra een haakje in de tekst om op een detail van het voorafgaande vers in te gaan. Spoedig echter veroorzaakt een nieuwe precisering of uitweiding een verdubbeling van het haakje en dit gaat zo verder tot de lezer is afgedaald in een zesde laag waaruit hij aan het eind van het gedicht weer (versneld) opduiken zal. In het hart van elk gedicht (op het vijfde of zesde niveau) stabiliseert de tekst zich en strekt zich uit in lange series van voorbeelden. Zo vinden wij in de tweede zang een reeks van meer dan tweehonderd voorbeelden van zaken die men

gemakkelijk met elkaar zou kunnen verwisselen, zoals een grot met een stalagtiet enerzijds en een keel met zijn huig anderzijds.

Verdubbeling

Het lijkt er dus op dat de twee werken van elkaar verschillen als dag en nacht. Toch heeft Roussel de titels met elkaar laten 'rijmen' in een bewuste verdubbeling zoals die zoveel in zijn werk voorkomen. Hij opent zo de mogelijkheid tot een nieuwe speurtocht, te vergelijken met die uit zijn toneelstuk *Poussière de Soleils* uit 1927 waarbij een reeks cryptogram-achtige opdrachten naar een kostbare schat leidt. De Franse lezer kan eventueel de twee boeken naast elkaar leggen; bij de Nederlandse vertaling is dus voor een samenvoeging gekozen, met op de achtergrond de bedoeling dat de

lezer zo een omspannende blik op het hele oeuvre kan werpen. Wie dan vergelijkend heen en weer bladert, komt al spoedig tot de ontdekking dat er meer overeenkomsten zijn. Langzaam maar zeker ontstaat er een web dat de lezer mede zelf weeft en waarin hij tegelijkertijd verstrikt raakt. De huig en de stalagtiet vervloeien op het netvlies zoals de woorden uit de taal dat ook graag doen. Immers, zou men als meest algemene vraag kunnen stellen, is het procédé niet een specifieke vorm van het gebruiken en exploiteren van rijm? Roussel zou het ook zelf zo stellen in zijn literaire testament: 'Ce procédé, en somme, est parent de la rime'. 'En somme', 'wanneer je het hele werk bijeen ziet', zou men kunnen interpreteren; en dan spiegelt en verdubbelt de verwantschap tussen de woorden zich dus in een verwantschap tussen verwantschappen, in een bloedverwantschap. De wereld en de taal bedekken elkaar nu volledig en sluiten alle schijnbare incongruenties in binnen een essentiële homogeniteit - althans zo laat het fantaseren van de logofiel die Roussel is zich formuleren.

Ontcijferen

Om de overeenkomsten verder op te sporen kan men natuurlijk het best vertrekken van de sporen die aan het oppervlak van de tekst - in de buitenste laag - de kusten markeren van het Nieuwe Afrika waar de verzen aanspoelen. Dat zijn achtereenvolgens: in Damiette het huis waar de Heilige Lodewijk gevangen werd gehouden; de plaats waar Napoleon vocht in Egypte; de zuil die wie er ijverig aan likt van geelzucht geneest en de tuinen van Rosette bij Caïro. Om bij het laatste te beginnen: die tuinen zijn natuurlijk oneindig minder beroemd dan de Steen van Rosette, het beroemde 'puzzelboek' van Champollion, en zo wordt onderstreept wat we al vermoedden, namelijk dat alles draait om interpreteren en ontcijferen. Het likken met de tong geeft aan dat we *langue* in al zijn (materiële) vormen moeten nemen en met name als *taal* én tong; bij Saint Louis geeft het rijm ook al het vertrekpunt aan: Louis Neuf (de negende) als opmaat voor *nieuwe* env ongehoorde zaken in de ***Nouvelles** Impressions*. En wat Napoleon betreft: metonymisch wordt hij aangeduid door zijn hoed en zijn *surtout*, zijn jas, letterlijk zijn *over-al* en deze aanblik van de overkoepelende buitenkant doet de toeschouwer in gedachten verzinken - net zoals gebeurt wanneer de deur van de haakjes opengaat. Zo gezien begrijpt men ook waarom Roussel de *Nouvelles Impressions* eerst in *Comment j'ai écrit...* presenteert als een soort hernemen van zijn jeugdgedichten uit de bundel *La Vue*. Daar ging het om een plaatje in het bovenstuk van een pen dat de blik volledig opslorpte en tot een 'eindeloze' beschrijving van een strandgezicht leidde op en neergaand van (vaak monsterlijk uitvergroot) detail tot detail. Zo nodigen de randen van het zwarte werelddeel uit tot overgave aan de macht van het schrift met een loslaten van de banden met de wereld daarbuiten, overgave tot vijf, zes, zeven keer toe (want naast de haakjes zijn er ook nog voetnoten die verder doen afdalen in dit onirisch universum).

Op enkele plaatsen in de *Nieuwe Indrukken* vinden wij ook - alweer als in *een jeu de piste* - directe verwijzingen naar de 'oude indrukken': zo de vermelding van de opvoering van *Romeo en Julia*, gestoffeerd met allerlei apocriefe scènes, die

plaatsvond tijdens het Gala, of de verzen die gaan over een 'zogenaamd' ontdekkingsreiziger die *Impressions* geschreven heeft. *De Nouvelles impressions* nemen alles in zich op en verwijzen steeds weer verder, labyrintisch, zonder ophouden en ze eindigen dan ook met de versregel: 'D'opaque frondaison, de rayons et de fruits' ['met dicht gebladerte, met stralen en met vruchten'], wat weer een perfecte zelfbeschrijving betekent, een vervloeien van alle elementen in het water van een diepteloze spiegel als in een *clair-obscur* van cyclische zelfbevruchting.

Verwantschap

Wanneer dus enerzijds het procédé een soort rijm is, kan anderzijds het rijm zelf natuurlijk ook meer in het bijzonder gestalte krijgen op een wijze die het procédé benadert of ermee op gelijke voet staat: dit is bijvoorbeeld het geval wanneer homoniemen als rijmwoorden dienen. Men treft er menig voorbeeld van aan: zo zijn er al drie van zulke rijmen in de eerste vijftien verzen. Ook zijn er gevallen waar binnen in een vers de homonymie uitdrukkelijk gebruikt wordt als om de verwantschap met andere teksten te onderstrepen of te thematiseren. Zo is in de eerste zang sprake van een serie vragen die men zich kan stellen en daarbij duikt het volgende voorbeeld op:

- Le loustic, si pour voir où son cordonnier perche,
Mieux vaut dans sa bottine ou son Bottin qu'on cherche;
[-De grapjas [vraagt] of om het adres te vernemen Van 'n schoenflik men
Bottin of 'n bottine neme;]

(de Bottin is een soort Gouden Gids). Het is een olijke kwinkslag van een *lustige* grappenmaker, een dikke knipoog naar de lezer.

In de vierde Zang komt trouwens een noot voor die expliciet als een *ars poetica*, vooruitlopend op *Comment j'ai écrit...* de fundamentele taalwet weergeeft waaruit het procédé voortkomt: dezelfde klanken kunnen heel verschillende betekenissen hebben en het literaire werk kan op zijn beurt deze elementaire gespletenheid van taal opheffen door die uiteenlopende betekenissen weer in een (fantastisch) universum bijeen te brengen. ‘Combien change de force un mot suivant les cas!’ [Hoezeer verschilt niet van geval tot geval de uitdrukkingskracht van een woord]. Volgen twintig voorbeelden waaronder *blanc*, dat zowel stukje krijt als blanke kan betekenen: en dit is nu net de allereerste woordspelkern waaruit *Impressions d'Afrique* zich ontwikkeld heeft (met als ‘stil rijm’ daarbij het wit van de pagina)!

Een andere structurele overeenkomst die nog genoemd moet worden is het samengaan van ‘verkadering’ en seriële opzet. Wij zagen hoe deze elkaar afwisselen in de *Nieuwe Indrukken*. In het narratieve werk van Roussel, gebaseerd op het procédé, komen ook steeds lange reeksen van voorbeelden voor, zoals het grote aantal nummers tijdens de galavoorstelling van de *Impressions*. Ook de verteltechniek met ‘laatjes’, waarin men steeds weer verhalen binnen verhalen aantreft, komt veelvuldig voor (heel in het bijzonder in zijn laatste opzetjes voor romans, de *Canevas*, die in *Comment j'ai écrit...* figureren - eindigend op het allerlaatste woord van de kant van Roussel: *bredouille* [zonder resultaat] -, een woord dat contrasteert met de *fruits* aan het eind van de *Nouvelles Impressions*).

Tussen haakjes

Nu zijn er naast het bijeenbrengen van de twee soorten indrukken (of van de twee teksten die allebei eerst *àfric* waren, datwil zeggen: door de auteur zelf betaald - naar een suggestie van Jean Ferry, de eerste Roussel-exegeet), nog een aantal andere specifieke ingrepen toegepast bij de Nederlandse uitgave.

Allereerst is besloten om in te gaan op een belangrijk punt in de biografie van Roussel betreffende *Nouvelles Impressions d'Afrique*: François Caradec vermeldt in zijn *Vie de Raymond Roussel* een feit dat ook al door Jean Ferry benadrukt werd bij zijn heruitgave van het boek in de zestiger jaren, namelijk dat Roussel om de verschillende lagen van de tekst aan te geven eigenlijk gebruik had willen maken van kleuren. De meesterzetter van uitgeverij Lemerre, Eugène Vallée, met wie Roussel altijd zeer intens samenwerkte, sprak in een interview over deze optie als een hartewens van de auteur. De belangrijkste reden waarom dit project niet gerealiseerd kon worden, is waarschijnlijk dat destijds de kosten hiervoor zeer hoog waren en Roussels vermogen danig geslonken was. De haakjes zijn toen dus als vervanging gekomen en Roussel heeft de hele uitgave verder hierop afgesteld (waarbij hij in

eerste instantie overigens alleen enkelvoudige haken gebruikte, zoals enige jaren geleden duidelijk werd toen een grote hoeveelheid onbekend materiaal van de hand van Roussel werd teruggevonden). Wij kunnen dus stellen dat de Van Oorschot-uitgave eindelijk recht doet aan de initiële opzet - dat dit in een vertaling gebeurt mag karakteristiek heten voor Roussel, de altijd gemaskerde. Aangezien in menige tekst van de auteur de regenboog een belangrijke rol speelt - als kleurrijk symbool van eenheid in verscheidenheid, als een soort artistieke triomfboog - werd besloten in de zeskleurendruk hiervan uit te gaan: het enigszins vereenvoudigde spectrum gaat dan van zwart in de buitenste - basale - schil via rood, oranje, groen en blauw naar paars (om naar wit terug te keren zou men kunnen stellen, het moederscherm van alle impressies). De ‘binnenhaakse’ lagen worden dus door de verschillende kleuren aangegeven en men kan door één kleur te volgen gemakkelijk één betekenisniveau afwerken. Hierbij kwam het goed uit dat groen en blauw de langste tekstfragmenten markeren, de lange reeksen voorbeelden - van bijvoorbeeld dringende vragen die men zich kan stellen, van zaken die kleiner worden, van dingen die men ten onrechte verwisselt, van pertinente contra-waarheden, van unieke verschijnselen, van voorbeelden van vooruitgang enzovoort - want groen is een lievelingskleur van Roussel

die onder meer de vruchtbaarheid van de wereld aangeeft (en van het procédé uiteraard waar het Franse woord *ver/s/t* vele betekenissen heeft) en blauw is de kleur van de zee, element van oorsprong en moederschoot, de *Thalassa* waar alles samenkomt.

De voetnoten blijven hierbij, zoals ook in de oorspronkelijke tekst het geval is, apart staan; wij vinden in de Lemerre-uitgave ook hier weer enkele en dubbele haakjes op een aantal plaatsen en deze krijgen dus de bijbehorende inkleuring. Geleidelijk aan worden deze noten trouwens uitgebreider en in de vierde zang nemen ze meer ruimte in dan de 'hoofdtekst', ze overwoekeren deze en drukken hem bijna van de pagina af. Ook dit binnenste buiten keren van de tekst hoort bij de globale figuur van een Moebius-ring die het werk karakteriseert.

Illustraties

Toen Roussel eenmaal besloten had met haakjes te werken ontwierp hij, hiervan uitgaande, een verdeling van de tekst over de pagina's die resulteerde in een speciale compositie waarbij slechts één op de vier bladzijden bedrukt werd, waardoor het boek niet opengesneden hoefde te worden. Hij besloot vervolgens aan de tekst illustraties toe te voegen die 'binnenin' werden geplaatst, wat wil zeggen dat men ze kan bekijken door tussen de niet opengesneden pagina's naar binnen te gluren, zoals je de gordijntjes van een wieg half openschuift, wat overigens op een van de afbeeldingen getoond wordt. Voor deze illustraties wendde Roussel zich via een soort detectivebureau tot de schilder Henri Zo, die hij zelf nooit ontmoette en die voor zijn negenenvijftig tekeningen moest uitgaan van heel summiere aanwijzingen. Er zijn redenen om te veronderstellen dat Roussel - net zoals dat geldt voor de speciale manier van bedrukken - deze illustraties (zonder veel artistieke waarde) vooral opnam omdat anders de tekst wel erg kort zou zijn. Maar het is aannemelijk dat de auteur vervolgens op allerlei manieren de eenheid van de tekst heeft trachten te vergroten, zodat het niet verwonderlijk is dat verschillende studies de nadruk konden leggen op een complex netwerk van verwijzingen en verbanden. Als laatste ingrediënt om er een kloek boekwerk van te maken werd nog *Mon Ame* toegevoegd, een jeugdgedicht dat nu *L'Ame de Victor Hugo* ging heten. Ook voor deze tekst kan men allerlei redenen bedenken met betrekking tot zijn compositorische inbedding. Bij de Nederlandse vertaling is echter besloten deze hele 'ombouw' niet op te nemen: er zijn gegronde

redenen om te veronderstellen dat wanneer Roussel eenmaal had kunnen kiezen voor een weergave in kleur hij de bundel zeker niet gecompleteerd zou hebben op dezelfde wijze als voor de uitgave van 1932 gebeurde. Hoe dan wel blijft uiteraard in het ongewisse en daarom hebben wij er de voorkeur aan gegeven ons te beperken tot het basisgedeelte.

Pervertering

Wat betreft de tekst zelf werd gekozen voor een zo getrouw mogelijk navolgen van de uitgangspunten van Roussel, voor een restitutie dus van zijn werk en niet voor een hedendaagse versie of een op zich ook plausibel Hollands equivalent (zoals Hugo Brandt Corstius suggereerde in zijn commentaar op een eerder gepubliceerd gedeelte). Daarom ook werd het alexandrijn gehandhaafd, al kent het Nederlands niet dezelfde grootse traditie van deze versvorm. Tevens werden de rijmen hernomen zoals de Franse tekst ze aangeeft. Daarbij werd natuurlijk ook getracht het ‘revolutionaire’ karakter van de tekst mee te nemen, dat behalve in de gelaagdheid en de series vooral uit drie factoren blijkt. Allereerst uit de pervertering van het

klassieke alexandrijn dat op allerlei wijzen uit zijn vel barst - door hypercorrectheid evenzeer als door uiterst vreemde vormen van cesuur en enjambement. Ten tweede uit de vaak uiterst banale inhoud die aan de koninklijke versvorm wordt gegeven: alle elementaire lichaamsfuncties worden in geuren en kleuren opgevoerd, waarnaast een uitstalling van curiosa en uitdragersartikelen een bont geheel vormt en duizend-en-één clichés aan onze verbaasde blikken voorbijtrekken. Tenslotte uit het taalgebruik waar men kriskras door elkaar de meest uiteenlopende taalniveaus tegenkomt.

Daarnaast zitten zowel grammaticaal als semantisch de verzen vaak heel ingewikkeld in elkaar. De moeilijkheidsgraad daarvan wordt nog vergroot door het niet parallel lopen van zinnen als betekeniseenheden en verzen als formele eenheden. Vaak is er sprake van echte puzzels die ook de Franse lezer maar met mondjesmaat kan oplossen door heen en weer te gaan in de tekst (zoals op een hoger niveau van haakje naar haakje of van kleur naar kleur geswitcht dient te worden) en de diverse componenten te herleiden en te herschikken. Dit blijkt wel uit de uitgebreide commentaren die Jean Ferry op de Zangen heeft gegeven. Een nadere explicatie van de *Nieuwe Indrukken* kan wellicht ook in het Nederlands een nuttige functie vervullen, maar vormt uiteraard geen wezenlijk onderdeel van de tekst zelf. Om geen enkele inbreuk van buitenaf te maken op de zangen, werd dan ook besloten geen noten van de vertaler toe te voegen: een tekst die zozeer gegrondvest is op een intern systeem van verwijzingen en noten verdraagt geen willekeurige kanttekeningen (en alle commentaar is altijd willekeurig vergeleken met de innerlijke noodzaak van de tekst). Wij hopen zo in eerste instantie dezelfde mate van geheimvolle dichtheid gehandhaafd te hebben die de lezers uit 1932 verbijsterde. Bij een enkel vers stokt de vertaling, zoals bij de vraag die een theoloog zich stelt: '... si la Vierge à son fils / Doit sa célébrité plus ou moins qu'à ses fils' met *fils* aan het rijm: [... of de Maagd haar zoon danken moet / Dat ze beroemd is of de draden als herfstgroet], een typisch rousselliaans spelletje met homografen waarbij hetnuttig is teweten dat *les fils de la Vierge* de Franse benaming voor *herfstdraden* is. Maar in zekere zin vertoont de Nederlandse versie hier hetzelfde manco als de vertaling van de grote romans: de onderliggende woordspelingen die de tekst structureren ontbreken noodzakelijkerwijs, hetgeen overigens gelukkig niet als resultaat heeft dat het hele bouwwerk in elkaar stort. Dit komt omdat de talige vertrekpunten weliswaar belangrijkzijn, maar anderzijds slechts de eerste stap in de constructie van een universum vormen dat zich voedt met zowel de verbeelding van Roussel als met een grote hoeveelheid verwijzingen naar de culturele en sociale context, alsmede met zijn onbewuste verlangen dat binnen de strakke regels van het procédé en zijn verwanten vrij(er) spel had.

Vormcrisis

Roussel is een schrijver die de overgang tussen twee tijdperken op een bijzonder indringende wijze gestalte geeft. Hij is een generatiegenoot van grote 'modernisten' als Proust, Gide en Valéry die allen rond 1870 werden geboren en wier jeugd en vorming dus voornamelijk negentiende-eeuws was. Rond de Eerste Wereldoorlog

kwam in hun werk steeds duidelijker de confrontatie tussen de erfenis uit het verleden en de ontmoeting met de 'moderne' wereld tot uiting. De mechanisatie van het leven onder een alles overheersende industrialisering, de alomtegenwoordigheid van de techniek, de massaliteit en de reductie van het individu tot een nummer en de steeds verdergaande verdringing van het artisanale werkstuk door de fabrieksproducten zijn tegelijkertijd een object van fascinatie en een als uiterst negatief ervaren werkelijkheid. Het kunstwerk in zijn autonomie wordt gezien als de laatste mogelijkheid om deze wereld te bedwingen. Hierbij vinden echter onder de druk van de exploderende inhoud ook noodzakelijkerwijs transformaties plaats in de kern van het erfgoed. Nog één keer wilde bijvoorbeeld Marcel Proust in *A la Recherche du Temps perdu* het teloorgaan van de tijd in een universum van voortdurende verandering opheffen als bevestiging van individuele en esthetische waarden, maar als hij zijn meesterwerk met een kathedraal vergelijkt kan dat ons niet doen vergeten dat dit grandioze bouwwerk tegelijkertijd een magistrale ruïne is *à la* Piranesi met open dakspant en in de leegte verdwijnende wenteltrappen. De klassieke vorm waartoe Proust en zijn tijdgenoten hun toevlucht nemen om een dam op te werpen tegen de zondvloed van de

moderne tijd wordt tegelijkertijd fundamenteel veranderd door hun onbedwingbare materie.

Nu wordt het begrip ‘modernisme’ dat uit de Angelsaksische wereld afkomstig is in de Franse literatuurgeschiedenis weinig gebruikt of op een afwijkende wijze gehanteerd. De hier genoemde auteurs als Proust, Gide en Valéry worden veelal als aparte grootheden opgevoerd. In zijn uitgebreide literatuurserie *Littérature textes et documents* hanteert ook een autoriteit als Henri Mitterand voor het deel dat is gewijd aan de twintigste eeuw een soortgelijke indeling. Na een behandeling van de schrijvers uit het begin van de eeuw treft men de volgende hoofdstukken aan: ‘Apollinaire et l'esprit nouveau’, ‘Marcel Proust: Du *Temps perdu* au *Temps retrouvé*’, ‘Paul Claudel: ‘Une source de paroles’, ‘Deux Hommes du Monde: André Gide et Paul Valéry’. Binnen het eerste van deze hoofdstukken vinden wij dan nog de volgende onderverdeling: ‘Guillaume Apollinaire’, ‘Cosmopolites’ (Larbaud, Perse, Ségalen, Cendrars), ‘Modernes’ (Reverdy, Jacob, Roussel, Cocteau). Bij de verantwoording van deze indeling wordt dan wat betreft de laatstgenoemde groep sterk de nadruk gelegd op het feit dat ‘het literaire werk voortaan ernaar streeft onafhankelijke objecten te creëren’ en dat de poëzie zo ‘een instrument wordt om de werkelijkheid te grijpen en om te vormen.’ Deze schrijvers maken zo af wat al eerder in de negentiende eeuw met bijvoorbeeld Rimbaud en Lautréamont begonnen was. Maar de zo gemaakte verdeling houdt het gevaar in dat meer algemene tendensen die zich manifesteren in de crisis van genres en stijlvormen over het hoofd worden gezien. Gide die een nieuwe avonturenroman zoekt, komt uit bij een grote ‘Foire Universelle’ van het vertellende genre en onderstreept deze ongrijpbare menigvuldigheid binnen het streven naar eenheid in zijn *Journal* (en de pas verschenen nieuwe versie van het eerste deel met talloze toevoegingen bewijst op haar beurt nog weer eens het tentaculaire karakter van dit Dagboek). Soortgelijke analyses kunnen gemaakt worden voor Valéry of de andere genoemde schrijvers (en zelfs voor Colette - om ook een vrouw van dezelfde generatie erbij te betrekken - bij wie de perversie van het verlangen steeds weer in de literaire beelden infiltreert). In feite verhindert de traditionele verknochtheid van de Franse literatuurgeschiedenis aan het (geniale) individu (van *Le Siècle de Louis XIV* tot ‘Marcel Proust: Du *Temps perdu* au *Temps retrouvé*’) een juiste kijk op de evolutie van vormen en genres.

Er valt veel voor te zeggen dat Roussel een modernist is zonder het zelf te willen: al zijn bewondering ging uit naar dichters als Victor Hugo, Edmond Rostand of François Coppée en hij wilde in hun voetsporen de wereld van zijn tijd groots vorm geven volgens de traditionele regels van de poëzie (waarbij het dus heel wel mogelijk was afwijkende vormen - Rimbaud, Mallarmé - te ignoreren als producten van een andere ‘kaste’).

Maar terwijl Coppée misschien nog geloofde in zijn eigen ‘logorrhée’, zijn de potpourri's van Rostand (men denke aan de botsing tussen *bien né* en *ce nez*, het gejoel om de bombastische acteur aan het begin van *Cyrano* of aan het gekrakeel in de hoenderhof van Chantecler - dat alles in ronkende verzen) en de ‘barokke’ constructies van Hugo al aangetast door splijtzwammen. Deze laatste komt met name in *Dernière gerbe* tot ‘rousselliaanse’ rijmen zoals *mémorable/même au râble/ mais mort, hâble* (men eet er konijn!), maar terwijl men hier nog kan spreken van een speelse omgang met een zeer vertrouwde geliefde, overschrijdt Roussel in zijn ‘extremisme’ een grens. Jean Ricardou kan dan ook gewagen van een ‘académisme

démesuré': niet alleen een nobele boodschap of een complementaire pendant daarvan worden als alexandrijn uitgedost, maar de hele inventaris van de moderne maatschappij wordt in dat keurslijf gewrongen. Het is als met de oud-ballerina Olga Tcherwonenkoff uit *Impressions d'Afrique* die op het Gala nog een keer in vol ornaat wil optreden maar wier al te weelderige vormen royaal uit *maillot* en *tutu* puilen en die het slachtoffer wordt van een *coup de fouet*, een zweepslag (als rijm overigens van die welke een spelend jongetje aan zijn tol geeft). Een ander beeld in diezelfde roman toont hoe zelfs de opdrachten voor de Beurs in alexandrijnen moeten worden geformuleerd.

Jacques Roubaud heeft ook een plaats toebedeeld aan Roussel, naast Queneau, in zijn studie uit 1978 over de geschiedenis van het alexandrijn *La Vieillesse d'Alexandre*, 'ver van het gewone alexandrijn'. In de constructie van Roussel is volgens Roubaud sprake van een systematische poging tot 'ordening van de wanorde van de taal'. In de reeks 'ongerijmdheden' van zang 2 lezen wij zo ook 'Qu'un phtisique à Paris, plus vite qu'à Menton/ Rien que par le calme et l'air

double son menton'. Dit herstel van een aamborstig persoon (of een verzwakte versvorm?) waarbij weer dubbele vormen heersen (rijmen) is alleen maar mogelijk als de omstandigheden gunstig samenvallen: *menton* [kin] en *Menton* [plaatsnaam]. Zoals Jean Ferry opmerkt, is het tweede vers van dit koppel waarschijnlijk het enige Franse alexandrijn waarbij de cesuur achter het voegwoord *et* valt. De spanning tussen inhoud en vormgeving wordt hier wel heel manifest. De lange serie van zaken die men niet moet verwisselen uit zang 2 toont deze op zijn top gedreven gekunsteldheid tegenover een uiterst heterocliete inhoud ook duidelijk aan:

> [...] - quand, comme il faut,
> Fait un cheval au vert, le produit, pour des boules
> De cochonnet en plein billard; - pour ce qu'aux poules
> Râfle au passage l'oeuf, les éclaboussements
> D'un mollet à bas blanc; - d'angoissants ossements
> Dans un bassin vidé, pour la part qu'a l'assiette
> D'un suceur d'abatis; - pour deux dents qu'une miette
> Disjoint, les deux doigts blancs d'un valet qui, gants mis,
> Pouce oisif, ramasse un croûton [...]
>
> [- Als, zo 't hoort, een paard aan het groen zijn mest verschaft
> 'T produkt voor mikballen op 't biljart; - voor wat kippen
> Het passerend ei ontrooft, de spatten en stippen
> Op 'n witgekouste kuit; - 't angstwekkende karkas
> In een geleegd bassin voor, op het bord, wat was
> De rest voor een kluiver; - voor twee tanden gescheiden
> Door 'n kruimel, twee witte vingers, in handschoen beiden
> Van 'n knecht die 'n korst opraapt, de duim opzij;]
>
> enzovoort, honderden verzen lang.

Men kan zich overigens afvragen in hoeverre Roussel krampachtig vasthoudt aan een culturele erfenis die onder zijn handen verbrokkelt of dat hij zich door zijn eigen perversie graag laat meevoeren. De titel van het colloquium dat in 1991 in Cerisy over Roussel werd gehouden (tevens de titel van de bundel artikelen die naar aanleiding hiervan verscheen bij de Presses Universitaires de Rennes) geeft deze spanningsboog goed aan: *Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne?*

Hunkering naar eenheid

De jonge avant-gardisten in Frankrijk manifesteerden tussen 1910 en 1930 herhaaldelijk hun fascinatie voor het werk van Roussel. Apollinaire, Duchamp, Cocteau, Eluard, Desnos, Leiris en anderen gaven uiting aan hun bewondering en toonden hun verwondering. Roussel was voor hen een surrealist *avant la lettre*, maar de auteur van *Locus Solus* koesterde zijn positie in afzondering, met de blik gericht op Hugo en Verne en via hen het uitspansel bespiedend. Daarom lijkt het juist om zoals van Buuren en Jongeneel het doen in hun recente handboek *Moderne Franse Literatuur* modernisme en avant-garde althans in de Franse context uit elkaar te halen. Van de andere kant toont het geval Roussel natuurlijk net aan dat de bestudering

van de complexe verhouding tussen de twee groepen belangrijker is dan het ineenschuiven of apart plaatsen ervan. Deze zeer divers gearticuleerde relaties zouden bijvoorbeeld bekeken kunnen worden vanuit bepaalde verwante verschijningsvormen; voor Roussel, Kafka, Duchamp en anderen is de *Junggesellenmaschine* zo'n vorm, die bij uitstek de confrontatie tussen de moderne wereld van de machine en de verlangende mens aangeeft en het mogelijk maakt de resultaten te vergelijken (zie Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*). Bij Roussel moeten wij dan denken aan de ‘heijuffer’ uit *Locus Solus* of aan de schermmachine uit *Impressions d'Afrique*, maar het zou interessant zijn om ook de hele constructie van *Nouvelles Impressions d'Afrique* als zo'n vrijgezellenmachine te beschouwen met de haakjes als katrollen en tandraderen die, eenmaal ingesteld op een product, hier lange series van uitbraken, terwijl anderzijds het geperverteerde (anale, sadistische, narcistische) verlangen en de stem van de dood overal doorklinken.

Bij Roussel speelt anderzijds de tendens van het modernisme om het autonome karakter van het kunstwerk te benadrukken een allesoverheersende rol. Alle beelden wijzen op een of ander manier terug naar het creëren van het artefact en er is een alomaanwezige

metatextualiteit met betrekking tot zowel de inhoud als de vormgeving. Geen van de schitterende uitvindingen uit *Impressions d'Afrique* dient een direct maatschappelijk doel of heeft materieel gewin als opzet. De kunstenaar is een demiurg die zijn eigen universum vormgeeft. Maar in tegenstelling tot latere (postmodernistische enzovoort) toepassingen is het geen spel voorbij alle illusies; er blijft een dramatische spanning aanwezig waarin de hunkering naar eenheid en homogeniteit doorklinkt. De 'tragische' dimensie van de *Nouvelles Impressions* blijkt bijvoorbeeld uit het imploderen van de tekst: in het gekoesterde omhulsel van de tekstlijst wordt geen gouden ei gelegd maar vliegen de excrementen naar alle kanten (zie bovenstaand tekstfragment). Men kan ook stellen dat zo een essentieel hiërarchisch geordend universum -volgens logische niveaus en naar het stramien van traditionele poëtische vormen - in oncontroleerbare menigvoud uiteenvalt. De psychoanalyse vindt hier een schitterend voorbeeld van het over elkaar schuiven van de psychische dimensies: de symbolische dimensie van de taal, de imaginaire laag van de beelden, de verbrokkelde realiteit van de materie; hierbij is de sublimatie gelegen in het boeten van het precaire net dat alles (nog even) samenhoudt. Het benadrukken van de autonomie van het artefact overschreeuwt de uiteenscheurende krachten en de massale aanwezigheid van aanwijzingen betreffende maskers, dubbelgangers, schijn en illusie bezweert de leegte en de dood achter de paraderende vormen (wat men kan vergelijken met de lange beschrijvingen van het carnaval van Nice in het jeugdgedicht *La Doublure*). De *waarheid* verglijdt in de noria van tegen elkaar weg te strepen items; het unieke verdwijnt in de voortdurende herhaling; maar de betoverende *Zang* 'herstelt' waarheid en uniciteit op een 'hoger' niveau - althans zo lijkt het, even nog, een jaar voor de overdosis in Palermo.

Grafmonument

Om het voorafgaande nader te illustreren volgt hier een gedetailleerde analyse van de eerste Zang waarvan hier eerst de belangrijkste verzen om de structuur te tonen.

DAMIETTE

La maison ou Saint Louis fut prisonnier

Sans doute à réfléchir, à compter cela porte,
D'être avisé que là, derrière cette porte,
Fut trois mois prisonnier le roi saint!... Louis neuf!...
Combien le fait, pourtant, paraît tangible et neuf
En ce pays jonché de croulantes merveilles,
Telles qu'on n'en sait point ici-bas de plus vieilles!
Elles présentes, tout semble dater d'hier:
Le nom dont, écrasé, le porteur est si fier
Que de mémoire, à fond, il sait sans une faute
(Comme sait l'occupant, dans une maison haute,
D'un clair logis donnant sur le dernier palier
- Photographe quelconque habile à pallier
Pattes d'oie et boutons par de fins stratagèmes -
((Pouvoir du retoucheur! lorsque arborant ses gemmes

(((Chacun, quand de son moi, dont il est entiché,
Rigide, il fait tirer un orgueilleux cliché,
- Se demandant, pour peu qu'en respirant il bouge,
Si sur la gélatine, à la lumière rouge,
Dans le révélateur il apparaîtra flou, -
20 ((((Tels se demandent: [... 53 ‘vreemde’ vragen]
133 - Pendant qu'il met la lune à son point, l'astronome,
S'il y va voir marcher, la tête en bas, un homme,
Telle une mouche errant au plafond à pas lents;)))),
136 Prétend déterminer son rang ou ses talents;
[... 12 voorbeelden]
163 Sec sous sa casaque ample à clairsemés gros pois,
Le jockey pour qui cent livres sont un gros poids;)))
165 Se fait prendre en famille une beauté qui, mûre,
N'entend plus sur ses pas monter aucun murmure,
De mère, sur la plaque, elle se change en soeur;))
L'avis roulant sur l'art de mouvoir l'ascenseur;)
- Racines, troncs, rameaux, branches collatérales -
170 L'état de ses aïeux; les frustes cathédrales;
Voire le fier menhir, l'original cromlech,
Le dolmen sous lequel le sol est toujours sec.

Het is niet bekend of deze Zang ook als eerste geschreven is, maar de wijze waarop bepaalde fundamentele aspecten van het hele werk hier worden onderstreept doet dit wel vermoeden. De andere zangen kunnen dan beschouwd worden als vrijere, uitbundiger vari-

anten. Zo wordt in de eerste Zang de spanning tussen de materiële dimensie en de symbolische verwerking, tussen *Es* en *Überich*, heel duidelijk. Wij komen later terug op de lichamelijkheid van de tekst en bekijken nu eerst de regelende, ordenende mechanismen. De Zang spreekt het duidelijk uit bij het begin: een gevangenis omsluit de verzen (vergelijk de titel 'Damiette. Het huis waar de Heilige Lodewijk gevangen zat'). De gevangenschap betreft de koning van oude afkomst maar die ook *neuf* is (negende van zijn naam), een vorst die bij uitstek het sacrale karakter en de materiële kant van het koningsschap verbindt, daar hij volgens de overlevering immers klierziekten kon genezen. De koning in de wereld is gelijk het dichtwerk, waar het prestige van de alexandrijnen samengaat met een inhoud, getekend door ziekte en verval. Om nog effectiever te zijn verandert de gevangenis in een doolhof waar verschillende niveaus boven elkaar uit torenen: vanaf het begin is er sprake van dat er geteld moet worden [*compter*] en de *porte* [deur] van het eerste rijm verdubbelt zich onmiddelijk en vindt een voortzetting (na het eerste haakje) in *dernier palier* [hoogste verdieping] (wat dus de aanwezigheid van meerdere etages veronderstelt). En het rijm onderstreept als een soort magische formule dat het niveauverschil - door beter licht - ertoe bijdraagt om de foto's te verfraaien [*pallier*]: zo ook 'verheft' de niveaustructuur van het gedicht de inhoud. Aan de andere kant kan men ook stellen dat de eenmaal geformuleerde regels het vervolgens mogelijk maken de teugels te laten vieren. Binnen en buiten houden elkaar in evenwicht. Als de tekst de onweerstaanbare behoefte voelt zich te verdubbelen, gebeurt dat vanaf het woord *faute* dat een gebrek aangeeft, een leegte in den beginne, die oplost in de kaleidoscopische stroom van verzen die volgt, om uit te komen bij de woekerende wortels en takken van de laatste verzen. Deze beschrijven de genealogie, maar kunnen zich pas ontplooien na de onderdompeling in de tweehonderd tussenliggende versregels (inclusief de voetnoten). Het verhaal over de oorsprong kan alleen verteld worden als een uitdijende litanie.

Haakjes en rijmen volgend daalt de lezer af van verdieping tot verdieping en ontmoet zo, na Egypte en de fotograaf, een poserende dame die er jong wil uitzien (niveau 3), diverse andere houdingen aangenomen 'voor de foto' (4) en een serie onwaarschijnlijke vragen (5). Twee keer dalen wij af naar een zesde niveau en verder zijn er nog voetnoten (bijvoorbeeld de lange serie nutteloze 'aanbiedingen') ook op die laag. De eerste noot evenwel sluit aan bij niveau 6 in de tekst en bevindt zich dus zelf op niveau 7; het is het diepste punt van deze Zang en ze gaat dan ook in op een krater die 'kookt'. In de hoofdtekst was de vlammende blik van een hoertje de 'oorzaak' van deze noot, waar als dubbelganger van het koken [*bout*] *venir* à *bout* opduikt op de rijmplaats [er een eind aan maken]. Bij het brandend huis waarvan sprake is, zou dit bluswerk moeten plaatsvinden door een vrijuit plassende reus. Het woord *bout* [uiteinde] verwijst ook wellicht naar deze gigantische pik in de onderwereld, eenzaam spuitend (en dan nog alleen als optativus, als natte droom) terwijl daarboven de deerne in haar rijtuig paradeert. Hier komt het beeld van *Junggesellenmaschine* op frappante wijze naar voren: *La Mariée* uit het *Grote Glas* van Duchamp is niet ver weg. In de hoofdtekst vinden wij als het ware de 'uitspatting' uit de noot terug wanneer deze weldra uitbarst in een lange serie vreemde vragen (beginnend met: moet er nu aan- of uitgekleed worden bij een bezoek aan Nice?).

Aan het eind van zang 1 wordt ook weer het opstijgen becommentarieerd. Als laatste vraag vinden wij die van de astronoom, peinzend of hij op de maan een

mannetje op zijn kop zal zien lopen als een vlieg tegen het plafond als hij zijn telescoop instelt. Dit soort verdraaide kijk op zaken gaat samen met het weer opduiken uit de diepten van de tekst. De volgende sprong lijkt te worden mogelijk gemaakt door een superlichte jockey en de moeder die op de zus lijkt geeft het summum aan van de serie poses, zo toegang gevend tot het laatste vers tussen haakjes, met een heel eigen statuut als metatekst: ‘L'Avis roulant sur l'art de mouvoir l'ascenseur’ [Het kaartje waarop staat hoe de lift werkt], metatekst die het functioneren van het tekstapparaat aangeeft en tegelijkertijd daarmee zelf verdergaat. Na dit *avis sur l'art*, na deze mededeling over de kunst, komen wij in de wortels terecht, dus boven in de (omgedraaide) boom.

Overigens behoort dit gedicht dat volgens zo precieze regels functioneert ook tot een welomschreven genre qua inhoud. Het gaat om een van die composities die in de schilderkunst *vanitas* heten en waarvan de traditionele bestanddelen zandlopers, kaarsen, sche-

dels, klokken en andere spiegels van het *memento mori* zijn. Maar Roussel maakt zo zijn eigen keus aan symbolen en gaat vervolgens over tot het soort perversie van de *vanitas* dat men in de *danse macabre* aantreft (de series). In het begin wordt de ijdelheid van alle recente roem naar voren gebracht in vergelijking met het grootse verleden van Egypte. Maar ook die wonderen zijn *croulantes* [staan op instorten], als beeld ook weer voor een gedicht waarin alles op het punt staat te gaan glijden. De Zang eindigt met enkele andere voorbeelden van 'monumenten' die de piramides ver achter zich laten: de primitieve kathedralen, de trotse menhir, de oorspronkelijke *cromlech* en het hunebed waaronder de grond altijd droog blijft. Het betreft in alle gevallen grafmonumenten, zoals de tekst dat ook in zekere zin is, terwijl het laatste woord, *sec* [droog] ons achterlaat in dat kale landschap waaraan het eerste woord van de Zang, *sans* [zonder] al een kader verschafte.

Scatologische grollen

Het idee van de ijdelheid komt heel concreet terug bij de bezoekers van de fotograaf. Zij nemen een pose aan en de ontwikkelaar zal ze laten zien in al hun verwaandheid. Volgen de overbodige vragen zoals: 'La fermière, à l'aube, en passant son caraco/ de quel coq debout la mit le cocorico', uiteindelijk resultaat van een initiële vraag van de dichter: hoe kan ik *caraco* [hesje] en *cocorico* combineren? Daar bovenop komen dan in een noot de zaken die het nutteloos is iemand te geven, bijvoorbeeld: 'Pendant l'ivresse, avant le serrement complet,/Un aphrodisiaque au pendu.' De gehangene krijgt wel een erectie zonder liefdesdrankje en op dezelfde manier, kan men zeggen, komen de 'hangende' verzen van Roussel tot een extase. Zo ook wordt de al genoemde astronoom voorafgegaan door een alpinist in vervoering en door een morfinespuiter, in het gezelschap van een anaal ingestelde vogel die zich afvraagt in welk bord hij zijn boodschap zal deponeren. De deuren hebben zich geopend voor een stortvloed aan elementair materiaal nadat de ceremoniële kaders geïnstalleerd waren. Nu eenmaal de wetten van gezin en samenleving zijn geformuleerd en op afstand geplaatst, kan het perverse kind aan zijn gerief komen.

De implosie vindt dus haar duidelijkste vorm in de drie series. Men kan stellen dat het verhaal dat in het kader als een gearticuleerde zin begint - een oorzakelijkheid en een voorgeschiedenis aangevend - langzaam ombuigt naar een toenemende 'paradigmatisatie', een poëtisch veld van gelijkstellingen die de tijd en zijn catastrofes ontkent. De serie van de dertien (!) *poseurs* is als een presentatie van *Onvergelijkbaren* zoals *Impressions d'Afrique* die laat zien want het zijn vooral kunstenaars en sporthelden, maar hier dan wel in schijn alleen: alle prestige is nep. Kan men zeggen dat de verzen uit het kader ook zo'n functie als *trompe-l'oeil* vervullen? Een van de voorbeelden wijst duidelijk die richting op:

> Plume aux doigts, l'oeil vers Dieu, le ciseleur de vers,
> Qui - sans cesse y cherchant le plus millionnaire -
> Des rimes sait par coeur tout le dictionnaire.

De pose van de geïnspireerde dichter die het woordenboek van buiten kent en steeds weer speurt naar de allerrijkste rijmen, is als een knipoog van Roussel in de spiegel.

De verstarde figuren van de gefotografeerde personen houden de wacht aan de grenzen van de tekst zoals even verder de menhirs en de cromlechs.

De centrale serie van de ongerijmde vragen verschaft toegang tot een overvolle wereld waar de werkelijkheid heerst in zijn verbijsterende vreemdheid. Deze *unheimliche* omgeving geeft een stem aan de dieren en de dingen. Een mes, een muur waar een luik tegen klappert, een strijkstok, vragen zich af wat er met hen gebeurt en een haas, een kip en een vogel mijmeren ook over hun lot. Van die vogel zagen wij al dat hij coprofiele gedachten koesterde en op dat gebied kent hij menige navolger:

> Quand, sonore, entre en danse un conscrit, sa chemise,
> Quelle purge, au réveil, dans la lampe il s'est mise.
>
> [Als een soldaat met veel geknetter gaat dansen,
> Aan welk purgerend potje hij zat te schransen.]

Deze explosie gaat gepaard met een vocabulaire dat duidelijk haaks staat op de nobele pretenties van het alexandrijn. De serie van deze vragen is lang of het nu gaat om de lantaarnpaal die peinst over een plassende

hond, een zweetvoet die mediteert, een bloem waarop men urineert en die aan haar toekomst denkt of een thermometer

> ailleurs placé que sous l'aisselle, [se demandant]
> Si loin du but est la prochaine selle.

Deze rectaal ingebrachte koortsthermometer die piekert over een aankomende stoelgang wordt meteen gevolgd door de ongeruste knie van een kindermeid (met een baby op schoot) en door de geuren afkomstig van het rijmpaar *sent*/*cent* betreffende iemand die zijn gevoeg heeft gedaan (met een typisch rousselliaanse woordspeling, want als de wc in Frankrijk kamertje honderd placht te zijn was dit vanwege het rijm *sent* [riekt] / *cent* [honderd]). Dit laatste is een direct voorbeeld van een wet die alom bij Roussel geldt: woordspelingen, rijm, het gebruik van homoniemen zijn een vehikel voor wat niet rechtstreeks gezegd mag worden (vergelijk Freud in *der Witz*). Dit verschijnsel heeft overigens ook een historisch bepaalde dimensie: tijdens de *Belle Epoque* was men uitzonderlijk tuk op woordgrappen en shows van de petomaan (gelijk ook op allerlei kermisgedrochten) en Roussel is altijd een kind van die tijd gebleven. Voor hem is de afstand tussen een monumentale stijl en scatologische grollen die van de vijf of zes paren haakjes in zijn tekst.

Deze materiële rol van de verzen blijkt ook wanneer een lezer zich afvraagt

Quand sous sa dextre on penche un sac de confiseur Si des vers vont doubler son plaisir

hij verlangt naar een snoeppapiertje met een rijmpje erop dat de lekkere inhoud omhult net zoals de verzen van de rousselliaanse Zang toegang verschaffen tot allerlei elementair genot.

Tussen die ‘onmogelijke’ vragen over grens en einde (een slecht gesitueerde foetus die zich afvraagt of hij de moeder zal doden; een dierentemmer die wordt opgepeuzeld of zijn weduwe zwart zal dragen; de zoon van een gehangene wat de strik kan opbrengen) durft Roussel ook op naïeve toon zijn lot te ondervragen: ‘Le jeune auteur, [...] Jusqu'à quand ses écrits paraîtront à ses frais’, [hoelang zijn geschriften nog uit eigen beurs betaald moeten worden]. Je moet de leeftijd hebben om beroemd te worden zoals de rijmen het ‘bewijzen’: *frais* [kosten] rijmt met *frais* [jong] en *illustre* komt pas na *force lustres*, na vele jaren. Zo kon ook Roussel zijn literair testament in *Comment j'ai écrit certains de mes livres* beëindigen met de zin: ‘Et je me réfugie, faute de mieux, dans l'espoir que j'aurai un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de mes livres.’ Waarvan acte.

Sjef Houppermans is docent Franse Taal-en Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden en redacteur van de Franse Bibliotheek van G.A. Van Oorschot. In 1985 verscheen zijn proefschrift over het werk van Raymond Roussel onder de titel écriture et désir.

Sven Lütticken
Oulipo en de roman
Queneau, Perec en Calvino

De afgelopen twee eeuwen vigeerde, aanvankelijk slechts in kleine kring, maar later ook bij het grote publiek, de opvatting dat kunst geen regels verdraagt en dat de ware kunstenaar volledig vrij zijn eigen normen schept. Het verzet tegen regels werd voor het eerst in de late achttiende en vroege negentiende eeuw als wezenlijk kenmerk van kunst gezien. De romantische schrijvers en kunstenaars zagen dat de oudheid hen weinig te bieden had; dat de academische regels in bijvoorbeeld drama en schilderkunst weinig met het zich snel moderniserende Europa van hun tijd te maken hadden.

De geschriften van Duitse romantici zoals Schlegel, Jean-Paul en E.T.A. Hoffmann signaleren door ironische effecten het failliet van de oude regels. Door middel van stijlbreuken, discontinuïteiten in het verhaal, het benadrukken van de fictieve aard van de tekst en het als personage opvoeren van de auteur wordt het gespleten, moderne bewustzijn in de literatuur geïntroduceerd - een eindeloos reflecterend en daardoor getergd bewustzijn, dat zich niet meer met de orde van de klassieke literatuur kan identificeren. Zelfs Goethe, die de laatste decennia van zijn leven als *Klassiker* poseert en orde en harmonie tegen de romantische *Vermischung* verdedigt, schept met zijn *Faust* (en met het tweede deel niet minder dan met het eerste) een hybride opus dat een Corneille de haren ten berge zou doen rijzen.

Juist van Corneille plaatste Raymond Queneau in 1937 een citaat boven zijn essay *Technique du roman*. De regels van de oude Grieken zijn uitstekend, maar 'onze eeuw' vraagt om een andere methode, zo luidt de strekking van de passage.[1.] Men moet dus de gok wagen en naar nieuwe wegen zoeken. De aartsvader van het Franse klassieke drama ontpopt zich aldus als voorvechter van vernieuwing -al is het natuurlijk met mate, en bepaalde regels in acht nemend. Het Corneille-citaat heeft, door Queneau gebruikt, de waarde van een manifest; hij had zich enkele jaren van tevoren losgemaakt van het surrealisme, dat immers volledig in de anti-formele traditie staat die met romantische auteurs als Jean-Paul en E.T.A. Hoffmann begon. Surrealistische teksten kregen - idealiter - hun gestalte door de grillige manifestaties van het onbewuste, niet door regels. Maar voor Queneau voldeed een dergelijke wankele basis niet; hij gaf zijn romans een hechte structuur. Alvorens ik nader op deze romans en die van Perec en Calvino inga, wil ik echter eerst aandacht besteden aan Oulipo, waar deze drie auteurs aan verbonden waren. Oulipo, de 'werkplaats voor potentiële literatuur' (Ouvroir de la Littérature Potentielle), is in 1960 opgericht door Queneau en François Le Lionnais, met als doel het vinden van nieuwe regels voor de creatie en structurering van literaire teksten. De wiskunde neemt daarbij een belangrijke plaats in; de twee oprichters waren verwoede hobby-mathematici.

Regels voor de twintigste eeuw

Voor Oulipo is de roman allesbehalve het paradigmatische literaire genre. Als moderne kunstvorm (al zijn er reeds in de hellenistische tijd romans geschreven, tot bloei komt het genre pas in de loop van de achttiende eeuw) is hij namelijk niet aan strenge

regels onderworpen. Er zijn uiteraard wel conventies, maar geen gestrenge formele eisen zoals bij het klassieke drama of bij het sonnet. Oulipo verlangt echter niet terug naar een verloren gegane orde, maar werkt aan regels die in de twintigste eeuw geldigheid bezitten - en bijgevolg vaak bizarre kwaliteiten hebben. Oulipo staat wat dat dat betreft meer in de traditie van Raymond Roussel en diens solipsistische syteem van woordspelingen, dan in die van Corneille en de Franse tragedie.

Het is veelzeggend dat het bestaan van Oulipo wordt ingeluid door een poëtisch werk dat is gebaseerd op een traditionele vorm, maar die vorm aan volledig nieuwe (en duizelingwekkende) regels onderwerpt. Het waren Raymond Queneaus *Cent mille milliards de*

poèmes en de technische moeilijkheden die zij met zich meebrachten, die bij Queneau en François Le Lionnais het idee voor Oulipo deden ontstaan. De *Cent mille milliards de poèmes* bestaan uit tien sonnetten, die tezamen een soort bouwdoos vormen waarmee in totaal 100.000.000.000.000 sonnetten kunnen worden vervaardigd. Als men bijvoorbeeld de eerste strofe van één van de gedichten neemt, dan kan die door in totaal tien tweede strofes worden gevolgd, waarna er bij elke van die tien combinaties van twee strofes weer een keuzemogelijkheid uit tien derde strofes is, enzovoort. Queneau had aldus ‘une sorte de machine à fabriquer des poèmes’ geschapen, maar hij legde er de nadruk op dat het totale aantal van mogelijke gedichten eindig was - ook al was het zo hoog dat de lezer lectuur voor bijna tweehonderd miljoen jaar kreeg.[2.]

Le Lionnais heeft eens geconstateerd dat er binnen Oulipo twee tendensen zijn: een analytische en een synthetische.[3.] Analytisch is het onderzoeken van bestaande teksten op bruikbare procédés, synthetisch is het scheppen van nieuwe methodes, zoals Queneau deed met de *Cent mille milliards de poèmes*. Een voorbeeld van het gebruik van bestaande technieken door Oulipo is de ‘adoptie’ van het lipogram. Een lipogram is een tekst één of meerdere letters niet voorkomt. Het is geen kunst om een lipogram zonder *q* te schrijven, maar een tekst van enkele pagina's zonder de letter *e* is iets anders - om van een hele roman voorlopig nog maar te zwijgen.

Een bekend voorbeeld van de synthetische richting is de door Jean Lescure ontwikkelde M ± n methode, voor het gemak meestal S + 7 genoemd. M ± n betekent dat in een gegeven tekst de woorden (M = *mots*) worden vervangen door woorden die er in een willekeurig woordenboek *n* termen voor of achter staan - altijd per soort geteld, dus *n* zelfstandige naamwoorden, *n* bijvoeglijke naamwoorden, *n* werkwoorden. Bij de variant S + 7 wordt dus elk zelfstandig naamwoord (S = *substantif*) vervangen door het zevende zelfstandig naamwoord na de betreffende term. Een kleine demonstratie met een uit een willekeurig tijdschriftartikel gelichte zin: ‘Als mieren kruipen ontelbare mannen, besmeurd met modder en bepakt met enorme balen, op wankele ladders omhoog tegen de wanden van de - inmiddels overigens gesloten - goudmijnen.’ Met de S + 7 methode en gebruik makend van het Groene Boekje wordt dit: ‘Als mierenneukers kruipen ontelbare managementcapaciteiten, besmeurd met moddergevechten en bepakt met enorme baanbrekers, op wankele ladelichters omhoog tegen de wandcontactdozen van de - inmiddels overigens gesloten - goudrenetten.’ Mocht deze zin literair niet voldoen, kan men altijd een ander woordenboek nemen of voor een andere rekensom opteren. Met S - 7 wordt de tekst: ‘Als midweken kruipen ontelbare mammoettankers, besmeurd met mobiliteit en bepakt met enorme baaien, op wankele lactase omhoog tegen het wanbeleid van de - inmiddels overigens gesloten - goudkusten.’

Fundamenteler dan de indeling in een analytische en een synthetische benadering is het (door François Le Lionnais in het tweede Oulipo-manifest gemaakte) onderscheid tussen de syntactische en de semantische benadering. Onder syntactisch moet men in dit verband alle formele (mathematische, alfabetische, grafische) procédés en structuren verstaan. Syntactisch heeft dus niet alleen betrekking op de zin, maar ook op de opbouw van een tekst als geheel. Het lipogram, de S + 7 methode en Queneaus *Cent mille milliards de poèmes* zijn voorbeelden van deze syntactische richting. Gedurende de eerste tien jaar van het bestaan van Oulipo was de activiteit

van de groep vrijwel uitsluitend syntactisch. In de jaren zeventig groeide echter de aandacht voor sematische aspecten, dat wil zeggen voor betekenis, voor ‘les concepts, les idées, les images et les émotions.’[4.]

Al is de roman zoals gezien niet het ideale literaire genre van Oulipo, toch bevinden zich onder de ‘Oulipiens’ met Raymond Queneau, Georges Perec en Italo Calvino drie zeer belangrijke romanciers. Centraal in het nu volgende staat de vraag in hoeverre deze auteurs zich in hun romans hebben laten leiden door het Oulipiaanse uitgangspunt van de constructie van een tekst aan de hand van een of meerdere rigide regels.

Raymond Queneau: cijfers en cirkels

Queneaus eerste roman, *Le chiendent* uit 1933, bijt zich in zijn staart. Het silhouet van een man tekent zich af; tegelijkertijd duizenden. Zo begint en eindigt de roman, maar daartussen ligt een bizarre handeling.

Het silhouet, dat dagelijks temidden van een grote mensenmassa zijn kantoor verlaat en zich naar de metro spoedt, ziet op een dag in een etalage een regendichte hoed, ter demonstratie gevuld met water waarin twee plastic eendjes drijven. Door deze onverwachte ervaring krijgt het silhouet, dat Étienne Marcel heet en in een niet afgebouwde villa in een buitenwijk van Parijs leeft, ineens een zekere dikte. Deze ontwikkeling wordt gezien door 'de observator', Pierre Le Grand, die dagelijks op een caféterras de voorbijstromende menigte gadeslaat. Le Grand gaat zich voor Marcel interesseren en ontmoet hem nu en dan. Gaandeweg wordt Marcel steeds 'ronder'; hij denkt na over het leven en wordt een echt menselijk wezen. In het verdere verloop van het verhaal wordt Marcels stiefzoon Théo bijna opgehangen door de jazzmuzikant Narcense (die verliefd is op mevrouw Marcel), wat wordt verhinderd door tussenkomst van het trio Saturnin Belhôtel (de concierge van Narcense, die diens post leest), Dominique Belhôtel (louche uitbater van een frietkot) en hun gezamelijke zuster, mevrouw Cloche (vroed- en abortusvrouw). Ondertussen is bij Étienne Marcel de gewoonte gegroeid om af en toe in de aftandse friettent van Belhôtel te eten (zonder echte reden - dit soort gedrag hoort bij zijn nieuwe bestaanswijze), soms in gezelschap van Le Grand. Beiden interesseren ze zich voor de straatarme uitdrager père Taupe. Met name een deur in diens krot wil Le Grand graag hebben, maar Taupe weigert. Mme Cloche haalt het in haar hoofd dat Le Grand en Marcel gangsters zijn en dat père Taupe een schat bezit. Ze zet het serveerstertje van Belhôtel, Ernestine, ertoe aan met de oude man te trouwen, om aldus in het bezit van zijn geld te komen. Nog tijdens het bruiloftsfeest sterft Ernestine plotseling. Cloche ziet haar plannen in rook opgaan, en spoedig komt ze er ook achter dat père Taupe geen cent bezit.

Dan breekt er een oorlog uit; een oorlog tussen de Fransen en de Etrusken. Étienne Marcel wordt onder de wapenen geroepen. Zijn stiefzoon Théo maakt ondertussen samen met Clovis Belhôtel (de zoon van Dominique) en met Bébé Toutout (een dwerg die als een aangelopen hond bij de familie Marcel is gaan wonen) van hun huis een bordeel. Mevrouw Marcel woont in Parijs met de uit het leger gedeserteerde Narcense, die echter door Bébé Toutout wordt aangegeven en de kogel krijgt. Gedurende de oorlog, die tientallen jaren duurt, worden de legers gedecimeerd, zodat aan Franse (of Gallische) kant uiteindelijk alleen nog Saturnin Belhôtel, Étienne en een paar anderen overblijven. Uiteindelijk wordt het handjevol Galliërs door het handjevol Etrusken overmeesterd, en worden Étienne en Saturnin aan de koningin van de Etrusken voorgeleid, Miss Aulini, die niemand minder dan Mme Cloche blijkt te zijn. Gedrieën besluiten zij dat hun levens niet ideaal zijn verlopen en dat ze het nog een keer willen proberen; dus wordt alles teruggedraaid en eindigt het boek met een silhouet.

Misschien maakt een dergelijke synopsis een incoherente indruk, maar *Le chiendent* is een uiterst geconstrueerde roman: 'Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles dus sonnet. Les personnages n'apparaissent pas et ne disparaissent pas au hasard, de Meme les lieux, les différents modes d'expression.'[5.] De dichtkunst speelt dus een exemplarische rol, maar ook de klassieke tragedie. De roman is opgebouwd uit in totaal eenennegentig secties: zeven hoofdstukken met elk dertien paragrafen. Elke paragraaf respecteert voor zich de regel van de 'trois unités', eenheid van tijd, plaats en handeling. Daarnaast is er ook sprake van een eenheid van genre - steeds

per paragraaf, zodat de roman als geheel een veelheid van locaties en genres te zien geeft.[6] Er zijn overigens zeven hoofdstukken omdat zowel voor- als achternaam van Queneau elk uit zeven letters bestaan, en dertien secties per hoofdstuk omdat een bekend ongeluksgetal wel geluk moet brengen.

Op het 'ritme' van verschijningen en verdwijningen, van stijlen en van plaatsen kan hier niet nader worden ingegaan, laat staan op inhoudelijke aspecten zoals de verwijzingen naar de mythologie en de invloed van de Freudiaanse theorie. Kort vermeld dient wel te worden dat mevrouw Cloche aspecten van de Isis heeft, en meer bepaald van Isis als maangodin.[7] Dit is van belang voor het einde van de roman: de tijd wordt teruggedraaid en er begint een nieuwe cyclus. Naast circulaire schreef Queneau ook lineaire romans; de lineaire worden wel als optimistisch, de circulaire als pessimistisch gekarakteriseerd.[8] Tot de lineaire romans behoren onder meer *Odile* en *Zazie dans le metro*. Zo eindigt *Odile* met de belofte dat de protagonist Roland Travy aan zijn nogal nietsig bestaan ontsnapt en samen met Odile een nieuw leven begint. De vicieuze cirkel is doorbroken, en er is een toekomst.

De personages van *Le chiendent* moeten daarentegen aan een nieuwe cyclus beginnen, aangezien zij er niet in geslaagd zijn enige vooruitgang te boeken. Queneaus belangstelling voor Oosterse mystiek doet zich hier gelden. Ook zijn numerieke preoccupaties zijn verre van rationalistisch: als Queneau het in verband met de getalsverhoudingen die aan zijn romans ten grondslag liggen heeft over ‘une structure qui transmet aux oeuvres les derniers reflets de la Lumière Universelle et les derniers échos de l'Harmonie des Mondes,’ dan hoort men de echo van Pythagoras en van het platonisme.[9.]

Wat de circulaire romans betreft, is het overigens niet altijd zo dat de personages weer op exact hetzelfde punt uitkomen als waar zij zijn begonnen. Het is bijvoorbeeld mogelijk dat de cirkel zich ruimtelijk langs een loodrechte lijn verplaatst en aldus een spiraal vormt. Het eindpunt lijkt dan op het beginpunt, maar het is er niet identiek aan: het bevindt zich op een hoger plan. *Gueule de Pierre* heeft deze opbouw, en met enige voorzichtigheid laat ook *Les fleurs bleues* zich bij deze variant van de circulaire romans indelen. In tegenstelling tot *Le chiendent* dateert *Les fleurs bleues* uit de Oulipotijd: het boek verscheen in 1965. *Les fleurs bleues* toont echter vooral continuïteit. Ook deze roman wordt weer gestructureerd door cijfers en cijferreeksen die vaak een symbolische (persoonlijk of cultureel bepaalde) betekenis hebben; ook hier is weer sprake van een vorm van de circulaire structuur. Van een invloed van Oulipo op Queneaus romans is dus niet veel te merken, aangezien de getallenreeksen te zeer door Queneaus eigen voorkeuren en hun veronderstelde betekenissen bepaald zijn om van een rigide (in *casu* mathematisch) beginsel te kunnen spreken.

Les fleurs bleues heeft eenentwintig hoofdstukken; Queneau is geboren op 21 februari 1903. De twee hoofdpersonen, de hertog van Auge en Cidrolin, hebben beide de voornaam Joachim: zeven letters, net als Queneaus voor-en achternaam. Dit zijn slechts enkele van de getallen die in de roman voorkomen of eraan ten grondslag liggen.[10.] Cidrolin, een oudere man met een dubieus verleden, leeft in 1964 op een woonboot, alwaar hij niet veel meer uitvoert dan eten en vooral slapen. Als hij droomt, droomt hij dat hij de duc d'Auge is - of droomt de hertog dat hij Cidrolin is? De hertog, die in veel opzichten het tegendeel van Cidrolin is (actief, opvliegend), maar in sommige opzichten ook op hem lijkt (ook zijn voornaam is Joachim, ook hij heeft drie dochters), treedt met tussenpozen van honderdvijfenzeventig jaar in de geschiedenis op: in 1264, in 1439, in 1614, in 1789 en in 1964, alwaar hij Cidrolin ontmoet.

Cidrolin zit gevangen in een inerte toestand, zonder toekomst, slechts bestaande uit altijd gelijke rituelen (eten, slapen); ook bekladt hij zijn schutting heimelijk met aan zijn eigen adres gerichte beschimpingen. De hertog van Auge doorloopt daarentegen de historie, maar lijkt er niet al te veel plezier aan te beleven. Reeds aan het begin van de roman verzucht hij over de geschiedenis: ‘On n'en sortira donc jamais?’ Uiteindelijk maakt hij de woonboot van Cidrolin los van de wal en zakt hij met zijn gevolg (waaronder de twee pratende paarden Sthène en Stèphe) de rivier af. Cidrolin en zijn dienstmeisje Lalix stappen in een kano en zakken de rivier af, terwijl de hertog de boot stroomopwaarts stuurt. Het begint te regenen; een zondvloed. Als het water weer daalt, landt de duc d'Auge bij een slottoren die lijkt op die van het eerste hoofdstuk, die hij in 1264 beklom om er, net als nu, de historische situatie

te overpeinzen. Het land ligt nog onder de modder, maar her en der spruiten al kleine blauwe bloemen.

Wat Cidrolin betreft, behoort *Les Fleurs bleues* tot de lineaire romans; hij maakt zich uiteindelijk los uit zijn verstarring en van zijn verleden. Met Lalix volgt hij de stroom van de rivier en verdwijnt hij uit de roman, die (met de hertog als enige overgebleven protagonist), bijna zo eindigt als hij begon: op een donjon, maar niet noodzakelijkerwijs op de specifieke, historische donjon van zijn eerste optreden. Alhoewel het einde ambivalent is, wijzen met name de reinigende zondvloed en het verzoenende slotbeeld erop dat de hertog niet terug bij af is, maar op een hoger plan is gekomen; misschien nog niet verlost van de geschiedenis, maar in ieder geval niet op hetzelfde punt blijven steken. *Les fleurs bleues* is dus vermoedelijk in te delen bij de spiraalvormige variant van de circulaire romans: de cirkel verplaatst zich in de ruimte en vormt een helix.

Georges Perec: de verwezenlijking van de potentiële literatuur

Bij Raymond Queneau bleef altijd een zekere schei-

ding bestaan tussen zijn bezigheden in het kader van Oulipo en zijn activiteit als romancier. Hoewel Queneaus romans zoals gezien een uiterst doordachte opzet hebben, is er ook in zijn late romans geen sprake van een directe toepassing van de door Oulipo ontwikkelde of herontdekte procédés. Bepaalde romans van Georges Perec, die in 1967 lid werd, zijn daarentegen daadwerkelijk met behulp van Oulipo-technieken ontstaan. Perecs vroege werken zoals *Les choses* (1965) en *Un homme qui dort* (1967) staan in het teken van een minutieuze beschrijving van de moderne consumptiemaatschappij en van de mensen die in die wereld hun vervreemde leven leven. Het grote voorbeeld voor Perec was in die tijd Flaubert, die met zijn cultus van *le mot juste* van de roman definitief een 'hoge' kunstvorm maakte, even verfijnd als poëzie. Zijn voorbeeld heeft echter vooral betrekking op het microniveau van de tekst, op de zinsbouw (al ontleende Perec ook sommige scènes aan Flaubert).[11.]

Georges Perec

La disparition, in 1969 verschenen, is een lipogrammatische roman. De 'verdwenen' letter is de *e*. Perec was de eerste van de Oulipo-groep die het lipogram op grote schaal probeerde. Niet dat er nooit lange lipogrammatische teksten waren verschenen; zo publiceerde Ernest Vincent Wright in 1939 *Gadsby; a story of over 50 000 words without using the letter E*. Dit was meteen een negatief voorbeeld voor Perec: een roman met uitsluitend curiositeitswaarde. *La disparition* moest meer worden dan een bizar staaltje van uithoudingsvermogen en inventiviteit.

Beperking bevrijdt, dat is het Oulipiaanse uitgangspunt van deze roman. Het was Perec er niet om te doen een van te voren bedacht verhaal zonder *e* te vertellen; integendeel, het ontbreken van die letter moest de motor van de handeling en van elke zin worden. Juist door zich een strenge beperking op te leggen kon Perec, die lange tijd dacht dat hij geen enkele verbeeldingskracht bezat, zijn fantasie alle ruimte geven. De minutieuze beschrijving van voorwerpen en situaties in een roman als *Les choses* maakt plaats voor een grotesk verhaal, met daarin opgenomen vele kortere verhalen. Perec thematiseert de verdwijning van de letter *e* als een vloek die de personages achtervolgt. Zij beseffen soms dat zij een einde aan de vloek kunnen maken als zij dat ene ontwijkende teken, die ongrijpbare klank maar zouden kunnen

uitspreken; deze leegte, deze witte vlek kunnen zij echter onmogelijk invullen. Wat die ontbrekende letter zou kunnen zijn, ligt buiten hun voorstellingsvermogen. *La disparition* is opgebouwd uit zesentwintig hoofdstukken - feitelijk uit vijfentwintig, want het vijfde hoofdstuk ontbreekt. Ook verder wemelt het van de 25- en 26-reeksen. Het verhaal begint met de slapeloosheid van Anton Voyle, die na enkele hoofdstukken spoorloos verdwijnt. Zijn oude vriend Amaury Consons probeert samen met enkele anderen, waaronder de mysterieuze Arthur Wilburg Savorgnan, de verdwijning op te helderen aan de hand van cryptische briefjes die Voyle voor zijn verdwijning aan zijn vrienden heeft gestuurd.

De plot, die met verwijzingen naar onder meer Borges en Melville is doorspekt, doet denken aan een dolgedraaide *gothic novel*. Uiteindelijk blijken Consons en Savorgnan broers te zijn (hetgeen laatstgenoemde al lang wist), afkomstig uit een Turkse clan die ‘minstens zesentwintig’ leden omvatte, waarvan ieder nog eens vijf of zes kinderen had. Omdat dit tot moordpartijen leidde met het familiefortuin als inzet, werd de dra-

conische wet ingevoerd dat ieder echtpaar maar één kind mag hebben, teneinde de competitie in te perken. Consons en Savorgnan, twee-derde van een drieling, zijn door hun moeder van een zekere dood gered toen ze hen voor hun vader verborgen hield en daarna weggaf. Nadat hij er achter is gekomen stelt de vader alles in het werk om zijn naam te zuiveren en wijdt zijn leven aan het opsporen van zijn zoons en hun nakomelingen. Savorgnan, die van zijn afkomst op de hoogte was, bracht zijn kinderen als een koekoek bij anderen onder, hetgeen uiteindelijk niet veel bleek te helpen. Anton Voyle was één van zijn zoons, en ook de meeste andere personages blijken nakomelingen van hem te zijn. Als zij evenals Consons en diens volledige nageslacht om het leven zijn gekomen, wordt Savorgnan vermoord door hoofdinspecteur Aloysius Swann - hij blijkt de helper van de moordzuchtige vader te zijn, die met zijn baardje en krullebol sterk op Perec lijkt. In 1975 zou Perec in *W ou le souvenir d'enfance* een autobiografisch verhaal vertellen rond een ontwijkend teken, een afwezige letter; de *W* kan echter niet als een ‘sleutel’ voor ander werk van Perec worden gebruik, aangezien het zelf de literaire (re)constructie van zijn eigen verleden is.

La disparition wordt door één formeel procédé aangedreven; in het geval van Perecs *magnum opus La vie mode d'emploi* (1978) zijn de regels veel complexer. Uitgangspunt is de doorsnede van een typisch Parijs appartementengebouw met in totaal (inclusief kelder en zolder) tien verdiepingen. Aan deze roman of ‘romans’, zoals de ondertitel in meervoud luidt, ligt dus een ruimtelijke structuur ten grondslag - althans de tweedimensionale schematisering daarvan, die in het boek ter verheldering is afgedrukt. Dit schema geeft alleen de appartementen als geheel weer, maar Perec gaat in zijn roman alle kamers afzonderlijk langs - het trappenhuis telt voor meerdere vertrekken, het komt daarom net als de woningen (die immers uit meer dan één kamer bestaan) een aantal keren terug.

Perec heeft alle kamers uitgezet op een raster van tien bij tien. In totaal zijn er dus honderd ruimtes die hij in zijn ‘romans’ aandoet. Omdat een te perfect syteem het gevaar loopt zielloos te worden, heeft hij het echter gesaboteerd (een gebruikelijke Oulipo-praktijk) door één hokje weg te laten. De roman telt dus negenennegentig hoofdstukken. Horizontaal en verticaal kunnen langs dat kwadraat van tien maal tien (min één) twee reeksen van elementen worden afgezet - het raster wordt dan een bikwadraat genoemd. Het kan bijvoorbeeld horizontaal om cijfers en verticaal om letters gaan. Het is mogelijk de elementen van die twee reeksen zodanig te verdelen dat een bepaalde cijfer/lettercombinatie maar één keer in het geheel voorkomt, en dat iedere letter en ieder getal maar één keer in elke horizontale en verticale kolom optreedt. Het gaat dan om een magisch kwadraat.

Bij Perec betreft het geen cijfer- en letterreeksen, maar lijsten met motieven die in zijn boek moeten voorkomen. Er zijn er in totaal tweeënveertig van deze *listes de charges*, die tezamen eenentwintig bikwadraten vormen. Zo somt lijst 29 dranken op, en lijst 30 etenswaren. Perec legt zichzelf dus op deze elementen in verschillende combinaties in de diverse hoofdstukken op te nemen - waarbij hij zich overigens niet altijd even gewetensvol aan zijn eigen systeem heeft onderworpen. De volgorde van de hoofdstukken (elk hokje van het raster = een ruimte van het huis = een hoofdstuk) wordt bepaald doordat Perec het raster als een schaakbord heeft beschouwd en een route voor een paard over het hele patroon heeft uitgestippeld.[12.]

Dit parcours is uiterst zorgvuldig opgezet. Het centrale verhaal temidden van alle verhalen in deze polyfone roman, dat van Perceval Bartlebooth, diende immers min of meer regelmatig terug te komen - en bovendien diende de climax van de roman in hoofdstuk 99 zich in Bartlebooths werkkamer af te spelen. Bartlebooth, een op personages van Melvillle en Larbaud geïnspireerde excentrieke en rijke Engelsman, maakt gedurende twintig jaar een wereldreis gedurende welke hij vijfhonderd aquarellen van havens maakt. Deze aquarellen worden vervolgens door de ambachtsman Gaspard Winckler tot puzzels verwerkt. De volgende twintig jaar van zijn leven besteedt Bartlebooth aan het leggen van die puzzels. Na het voltooien van een puzzel wordt de aquarel gewist. Winckler wreekt zich voor het zinloze werk dat hij moet verrichten door de puzzels steeds ingewikkelder te maken; de oude Bartlebooth sterft achter de puzzeltafel, met een niet passend stukje in zijn hand.

In *La vie mode d'emploi* komen alle elementen van Perecs schrijfkunst samen. Uitgebreide beschrijvingen van interieurs, met bijzondere aandacht voor de daarin aanwezige ‘kunst’, wisselen af met bizarre en briljante vertellingen. Wederom heeft Perec door middel

van strenge beperkingen zijn verbeeldingskracht bevrijd. De vele verhalen ('Histoire du critique d'art qui chercha le chef d'oeuvre', 'Histoire de l'homme qui acheta le Vase de la Passion', enzovoort) hebben geen directe relatie met het wiskundige model dat Perec heeft gebruikt; een bikwadraat van tien bij tien hoeft niet juist deze roman op te leveren. Het gaat dus om een syntactisch (in dit geval tekst-syntactisch) procédé, zoals dat ook bij *La disparition* het geval is. Immers, al is de inhoud van die roman door het ontbreken van de *e* beïnvloed, het verband tussen deze beperking en het verhaal is nog altijd erg zwak.

Italo Calvino: de semantische dimensie

Italo Calvino, die in 1973 Oulipo-lid werd (na eerst *correspondant étranger* te zijn geweest), maakte vrijwel nooit gebruik van de formele, syntactische methode. Calvino's belangstelling ging vooral uit naar het analyseren en manipuleren van narratieve conventies. Dit komt onder andere tot uiting in zijn bewerking van sprookjes in de *Italiaanse volkssprookjes* (*Fabie italiane*); hem interesseerde met name 'de stijl en de structuur, [...] de economie, het ritme en de essentiële logica waarmee sprookjes worden verteld.'[13.] Zijn benadering van sprookjes is typisch twintigste-eeuws, beïnvloed door het werk van literatuurwetenschappers zoals Vladimir Propp, die Russische volkssprookjes in 'narratieve functies' ontleedde.

Het kasteel van de kruisende levenspaden (*Il castello dei destine incrociati*, 1973) is een raamvertelling in de trant van de *Decamerone* en de *Canterbury tales.*[14.] Er zijn twee delen: in het eerste deel komt de verteller na een reis door een donker woud in een kasteel terecht, waar hij samen met de kasteelheer en -vrouwe en met andere gasten het avondeten nuttigt; zij moeten allen constateren dat zij hun stem zijn kwijtgeraakt. Om de rest van het gezelschap niettemin hun levensverhalen te kunnen vertellen, bedienen zij zich van een tarokspel. Door de kaarten in een bepaalde volgorde te leggen, vertellen ze zonder te praten. Het tweede deel is een soortgelijke raamvertelling, die zich echter in een taverne afspeelt. Ook zijn de spelregels anders: in het eerste deel vormen de tarokkaarten een patroon waarin alle verhalen horizontale of verticale banen vormen; in *De taverne van de kruisende levenspaden* zijn ze daarentegen op een complexe manier vermengd rond een leeg centrum.

De verhalen hebben vaak een sprookjesachtig karakter, vooral in het eerste deel: heksen, ridders, de duivel, en koningen komen regelmatig voor. Naast oorspronkelijke, maar door het gebruik van overbekende elementen vertrouwd aandoende vertellingen, bevinden zich bewerkingen van onder meer *Faust, Orlando Furioso, Parsifal, Hamlet*. In feite gebruikt Calvino twee procédés die hij als het ware over elkaar heen legt. Enerzijds zijn er de 'narratieve functies' die hij aan specifieke literaire werken of meer algemeen aan de literatuurgeschiedenis heeft ontleend: held wordt verliefd, held ontmoet de duivel, enzovoort. Dit laat overigens onverlet dat Calvino een eigen draai aan de

verhalen heeft gegeven: zijn preoccupatie met verval en dissolutie, met het vergaan van de vertrouwde ordening van de dingen, spreekt uit veel vertellingen. De tweede techniek is het 'lezen' van die narratieve functies in de kaarten. De wijze waarop de verteller de tarokkaarten interpreteert, hangt sterk van de context af. De tarok *De sterren*, die in het spel dat in het tweede deel wordt wordt gebruikt een naakte jonge vrouw toont, die onder een sterrenhemel kruiken in een meer of rivier leeggiet, staat de ene keer voor een de vrouw van een koning die zich als heks ontpopt en 's nachts graven met toverdrank begiet om de doden te doen herrijzen; de andere keer voor Lady Macbeth die tevergeefs probeert bloedvlekken van haar handen te verwijderen. De lezer bekruipt het vermoeden dat de verteller de verhalen zelf creëert, aan de hand van de verhalen die hij in zijn hoofd heeft; er is geen enkele garantie dat hij de sequenties van kaarten correct interpreteert.

Calvino's werkwijze in het geval van *Het kasteel van de kruisende levenspaden* sluit aan bij inzichten van de semiotiek door een semantische eenheid als 'koning' of 'duivel' als een potentieel narratief programma te behandelen: het semeen draagt een verhaal of vele verhalen in zich, het is een 'mogelijkheid tot tekst'.[15.] In dit geval wordt die mogelijkheid door Calvino geactualiseerd met behulp van een beperkte set aan afbeeldingen. De combinaties van die afbeeldingen en van de bijbehorende of er door de verteller 'ingelezen' semenen levert de verhalen op. 'The narrator explored the possibilities implicit in his own language by combinations and permutations of the characters and actions and the objects on which the characters could accomplish the actions.'[16.] Zo beschreef Calvino ooit de werkwijze van de verhalenverteller in een primitieve, orale cultuur, maar hij had het ook over de auteur van *Het kasteel van de kruisende levenspaden* kunnen hebben.

Als op een winternacht een reiziger begint als 'de lezer' de nieuwe roman van Italo Calvino gaat lezen: *Als op een winternacht een reiziger*.[17.] Na het eerste hoofdstuk blijkt er een fout bij het binden te zijn opgetreden: de rest van het boek bestaat alleen uit herhalingen van het eerste hoofdstuk. Navraag in de boekhandel leert dat het boek zelfs niet van Calvino was, maar van een Poolse auteur. Als de lezer vervolgens dat boek mee naar huis neemt, *Buiten op het land van Malbork*, blijkt het volkomen anders te zijn dan de eerste roman. Ook deze houdt echter op na het eerste hoofdstuk...

Dit wordt zo nog een aantal keren herhaald, waarbij de lezer - ondersteund door de lezeres, die hij in de boekhandel is tegengekomen -voortdurend tracht de volledige boeken te pakken te krijgen, maar daar niet in slaagt. De zaken worden gecompliceerd door de op de achtergrond aanwezige vertaler en vervalser Hermes Marana, die ooit een relatie had met de lezeres, en jaloers was op de auteurs van de boeken die zij las. Zijn poging tot wraak bestaat eruit de wereld te overspoelen met apocriefe boeken. Op zoek naar Marana belandt de lezer in Zuid-Amerika waar hij een speelbal wordt van totalitaire regimes die, zo lijkt het, bijna al hun energie besteden aan het onderdrukken en manipuleren van de literatuur. Gesteld voor de keuze tussen *happy end* en tragisch einde - de lezerin huwen of sterven - kiest de lezer voor de eerste optie. In het echtelijk bed voltooit hij uiteindelijk de lectuur van de nieuwe roman van Italo Calvino.

De roman-openingen in *Als op een winternacht een reiziger* hebben bepaalde overeenkomsten. In alle verhalen is er een mannelijke ik-figuur, een vrouwelijk personage dat de ik-figuur niet helemaal koud laat, een gevaarlijke antagonist en een

dreigende geheime organisatie.[18.] Niet alle elementen zijn altijd even sterk uitgewerkt, maar in essentie gaat het om hetzelfde schema, dat ook door de raamvertelling wordt gedeeld (al is de 'ik' daar een 'jij', de lezer). Dit is in overeenstemming met Calvino's overtuiging dat literatuur 'the permutation of a finite set of elements and functions' is, waarbij die set in onze cultuur omvattender is dan in een primitieve samenleving.[19.] Per genre kan het verhaal dus sterk verschillen; een 'ik' die een jongen op het Poolse platteland in een realistische roman is, brengt een ander verhaal met zich mee dan een 'ik' die de hoofdrol speelt in een gaucho-verhaal à la Borges. Het onderscheid tussen apocrief en authentiek, waar de personages zo door geobsedeerd zijn, is in dat opzicht van ondergeschikt belang.

Balans

De meest orthodoxe Oulipo-romancier is zonder twijfel Georges Perec, die in de voorraad aan 'syntactische' methodes van Oulipo geschikte werktuigen vond om zijn romans vorm te geven. De beperkingen

die hij zich oplegde, lieten de verhalen in hem naar boven komen, maar een direct verband tussen structuur en inhoud, tussen syntaxis en semantiek is er niet. De structuren die aan het werk ten grondslag liggen, zijn in zekere zin een noodzakelijke omweg. Dat Perec het ook zelf zo zag, blijkt uit het feit dat hij de procédés die de opbouw van *La vie mode d'emploi* bepaalden, grotendeels voor de lezer verborgen heeft gehouden.

Ook voor Queneaus cijferreeksen geldt dat zij de roman een syntaxis bieden, en dat de semantiek als het ware van elders komt. Men kan weliswaar betogen dat de cijfers symbolische betekenissen hebben, maar die zijn uiteindelijk van secundair belang, alhoewel kabbalistische literatuurhistorici zich gretig op deze materie storten. Het gebruik van een cyclische structuur is wél semantisch, aangezien het daarbij om een vorm met sterke connotaties gaat. Met Oulipo heeft de circulaire structuur echter nog minder te maken dan Queneaus fetisj-getallen. De vorm van de romans wordt vooral bepaald door zijn filosofische en mystieke ideeën, die hij strikt gescheiden hield van Oulipo.

Calvino maakte, zoals gezien, geen gebruik van regels die uitsluitend de opbouw van een tekst raken; zijn permutaties, duplicaties en combinaties gaan altijd uit van semantische eenheden, van de elementen waaruit verhalen zijn opgebouwd. Dit is geen vrijblijvend spelletje; het komt erop aan temidden van de mogelijke combinaties die verhalen te vinden die aan een taboe raken; het verhaal krijgt een onverwachte, niet of nauwelijks verwoordbare lading: het wordt een mythe.[20] In tegenstelling tot de gangbare theorie zijn sprookjes en andere volksverhalen volgens Calvino geen profane derivaten van mythen; deze komen juist uit het steeds weer variëren van narratieve elementen voort. Mythen kunnen conservatief en autoritair zijn, of kritisch zijn en nieuwe perspectieven openen. Queneau, Perec en Calvino behoren tot de schaarse twintigste-eeuwse auteurs die er in slagen in hun romans ontregelende mythen te creëren. Maar dat is een ander verhaal.

Sven Lütticken is kunsthistoricus. Hij publiceerde eerder over Un Cabinet d'Amateur *in het kunsttijdschrift Witte Raaf.*

Eindnoten:

1. Raymond Queneau, ‘Technique du roman’. In: *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, p. 22.
2. Raymond Queneau, ‘100 000 000 000 000 de poèmes mode d'emploi’. In: Oulipo, *La littérature potentielle (créations, ré-créations, récréations)*, Paris, Gallimard, 1973, p. 247.
3. François Le Lionnais, ‘La lipo (le premier manifeste)’. Ibidem, p. 21.
4. François Le Lionnais, ‘Le second manifeste’. Ibidem, p. 23-24.
5. Raymond Queneau, ‘Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes’. In: ‘Technique du roman’ (zie noot 1), p. 34.
6. Raymond Queneau, ‘Technique du roman’, p. 24-25.
7. Alain Calame, ‘Le Chiendent: des mythes à la structure’. In: Georges-Emmanuel Clancier (ed.), *Queneau aujourd'hui*, Paris, Clancier-Guénaud, 1985, p. 29-63.
8. Emmanuel Souchier, *Raymond Queneau*. Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 128-133.

9. Raymond Queneau, ‘Technique du roman’, (zie noot 1), p. 27.
10. Voor een in meer dan een opzicht uitputtende beschouwing, zie Marie-Noële Campana-Rochefort, ‘Les nombres des Fleurs Bleues’. In: Clancier (zie noot 7), p. 159-177.
11. Georges Perec, ‘Pouvoirs et limites du romancier français contemporain’. In: Mireille Ribière (ed.), *Parcours Perec*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 36.
12. De beschrijving van Perecs werkwijze is gebaseerd op David Bellos, *Georges Perec. A life in words*. London, The Harvill Press, 1993, p. 514-515, 599-604.
13. Italo Calvino, *Zes memo's voor het volgende milennium*. Amsterdam Bert Bakker, 1991, p. 45. Vertaling van *Lezione americane. Sei proposte per il promisso millennio*, Milano, Garzanti, 1988. Bij Calvino baseer ik mij op de Nederlandse vertalingen.
14. Italo Calvino, *Het kasteel van de kruisende levenspaden*. Amsterdam, Bert Bakker, 1982. Vertaling van *il castello dei destine incrociati*. Torino, Einaudi, 1973.
15. Umberto Eco, *Lector in Fabula*. Amsterdam, Bert Bakker, 1989.
16. Italo Calvino, ‘Myth in the narrative’. In: Raymond Federman (ed.), *Surfiction*. Chicago, The Swallow Press, 1975, p. 75.
17. Italo Calvino, *Als op een winternacht een reiziger*. Amsterdam, Bert Bakker, 1983. Vertaling van: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
18. Ulla Musarra, ‘Duplication and multiplication: postmodernist devices in the novels of Italo Calvino’, in: Douwe Fokkema en Hans Bertens (ed.), *Approachingpostmodernism*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1986, p. 150.
19. Italo Calvino (zie noot 16), p. 76.
20. Ibidem, p. 75-81.

Martin de Haan

Het raadsel van de hond en de eik
Raymond Queneau in enkele trefwoorden

Binnen de twintigste-eeuwse Franse literatuur neemt Raymond Queneau (1903-1976) een unieke plaats in. Niet alleen hield hij zich verre van alle literaire modes, zijn werk getuigt bovendien van een zeldzame veelzijdigheid. Als een van de weinigen van zijn generatie was hij én als romancier, én als dichter actief, en daarnaast heeft hij ook als liedjesschrijver, vertaler, essayist, scenarist, toneelschrijver, schilder en acteur zijn sporen achtergelaten. Bij het grote publiek is Queneau door het enorme succes van *Zazie dans le métro* (1959) vooral als romancier bekend geworden, maar het belang van zijn dichtwerk is er niet minder om; niet voor niets zijn zijn verzamelde gedichten in 1989 opgenomen in de prestigieuze Pléiade-reeks, waarin hij na René Char (1907-1988) momenteel nog steeds de 'jongste' dichter is. Aan een kritische editie van zijn romans in dezelfde reeks wordt gewerkt.

In Nederland is Queneau vooral bekend vanwege het boekje *Exercices de style* (1947), een verzameling van negenennegentig variaties op één onzinnig thema, door Rudy Kousbroek in 1978 vertaald als *Stijloefeningen*. Daarnaast zijn zeven romans van Queneau in het Nederlands verschenen, respectievelijk *Zazie dans le métro* (1959), *Odile* (1937), *Un Rude Hiver* (1939), *Le Chiendent* (1933), *Pierrot mon ami* (1942), *On est toujours trop bon avec les femmes* (1962) en *Les Fleurs bleues* (1965). Als dichter is Queneau in ons land daarentegen een grote onbekende: van zijn poëzie is nog nauwelijks iets vertaald, hooguit een tiental verspreid gepubliceerde gedichten. Een eerste aanzet tot aanvulling van deze lacune heb ik gegeven met het boekje *18 Sonnetten*; in de reeks Ambo Tweetalig zal binnen afzienbare tijd een ruime selectie verschijnen, waarvan de hier opgenomen vertalingen deel uitmaken.

Een uitgebreid exposé over Queneaus werk zou me in dit korte bestek te vervoeren. Bijwijze van inleiding zal ik hier dan ook volstaan met het aanstippen van een aantal kernpunten.

Spreektaal

Een van de opvallendste kenmerken van het werk van Queneau is ongetwijfeld het veelvuldige gebruik van aan de gesproken taal ontleende vormen. Deze radicale breuk met de heersende literaire conventies blijft niet tot het vocabulaire beperkt, ook de zinsbouw en de spelling moeten eraan geloven. Om met dat laatste aspect te beginnen: veel meer nog dan bij het Nederlands het geval is, wijkt de spelling van het Frans af van de uitspraak. Het woord *vingt* bijvoorbeeld gebruikt vijf letters om twee klankeenheden weer te geven, en een woord als *donnent* verbruikt zeven op drie. Queneau stelt deze discrepantie op een ludieke manier aan de kaak. *Monsieur* wordt bij hem *meussieu, celui-ci* wordt *çui-ci, que ça va* wordt *xa va*. Soms neemt dit pseudo-fonetisch schrift de vorm aan van een groteske klankkluster, waar nog slechts met grote moeite woorden in herkend kunnen worden: *Doukipudonktan*, *Polocilacru*. Aan de lezer de taak om de kluwen te ontwarren.

Met de zinsbouw is het al niet veel anders gesteld. Zich beroepend op de taalkundige Vendryes constateert Queneau dat het gesproken Frans zich geheel anders

gedraagt dan de officiële grammatica voorschrijft. De alledaagse spreektaal blijkt veeleer een syntaxis te bezitten die vergelijkbaar is met die van het Chinook, een uitgestorven indianentaal. Zo zegt men bijvoorbeeld niet: 'Ta cousine n'a pas encore voyagé en Afrique', maar: 'Elle n'y a encore pas voyagé, ta cousine, en Afrique.' Dergelijke constructies, die in schriftelijke vorm natuurlijk flink op de lachspieren werken, treft men bij Queneau regelmatig aan; een zeer fraai voorbeeld is de eerste zin van *Le Dimanche de la vie*: 'Il ne se doutait pas que chaque fois qu'il passait devant sa boutique, elle le regardait, la commerçante, le soldat Brû.' Maar bij dit soort grammaticale vernieuwingen blijft het niet. Herhalingen, onafgemaakte zinnen, versprekingen - Queneau laat geen middel onbenut om de zinsbouw van het voetstuk der idealiteit te sto-

ten. Misschien is dit wel de grootste dienst die hij de Franse literatuur heeft bewezen.

Resteert nog het vocabulaire. Ook op dat gebied ontbrak het Queneau niet aan durf. Al in zijn vroegste werk put hij rijkelijk uit het reservoir van het *argot*, een vernieuwing die in *Zazie dans le métro* cul-mineert in een waar schuttingwoordenfestijn. Op haar ooms voorstel het graf van Napoléon te gaan bekijken, antwoordt het meisje Zazie bijvoorbeeld: 'Napoléon mon cul. Il m'intéresse pas du tout cet enflé, avec son chapeau à la con.' Minstens zo revolutionair is echter de introductie van spreektaal in de poëzie, die daarmee ophoudt synoniem te zijn aan lyriek: 'Consultons le journal à la rubrique esbrouffe / révélant le bon coin où pour pas cher on bouffe,' dicht Queneau - inderdaad ja: in volkomen regelmatige alexandrijnen.

Normale mensen praten niet in rijmende alexandrijnen. Het moge dan ook duidelijk zijn dat Queneaus interesse voor de spreektaal geenszins uit realistische motieven geboren is. Waar iemand als Céline, die van vergelijkbaar belang is geweest voor de bevrijding van het literaire Frans uit het negentiende-eeuwse keurslijf, zich ten doel stelt de levende taal van alledag vast te leggen, streeft Queneau in feite het tegenovergestelde na: hij stelt de kunst niet in dienst van de werkelijkheid, maar gebruikt die werkelijkheid om leven in de kunst te brengen. De spreektaal is in zijn werk met andere woorden niets meer of niets minder dan een *stijlmiddel*, dat zeer precies gedoseerd dient te worden, en zich daarin niet onderscheidt van bijvoorbeeld neologismen, archaïsmen, vaktermen, of zelfs 'neutrale' taal. Al deze taalregisters trekt Queneau naar believen open, soms met meerdere tegelijk, en het gevolg is een carnavaleske, dialogische brei, die weinig meer weg heeft van het transparante communicatiemedium waar wij de taal zo graag voor aanzien.

Voorbeeldfunctie van de poëzie

Queneau begon zijn literaire loopbaan zoals zovelen van zijn generatie: als surrealist. In 1929 brak hij met de beweging, en zijn verdere werk kan voor een belangrijk deel worden opgevat als een *anti*-surrealistische geloofsbelijdenis: waar André Breton *cum suis* streefden naar een vorm van expressie die vrij moest zijn van elke dwang en elke conventie, ontwikkelt Queneau een poëtica waarin beperkingen juist een essentiële rol spelen. Wie blindelings elke impuls volgt, is geen schrijver maar een schrijfmachine, houdt hij de surrealisten in 1937 voor: elk kunstwerk heeft een vorm, en wie die aan het toeval overlaat, geeft daarmee zijn artistieke vrijheid op. In plaats van te wachten op inspiratie moet een kunstenaar dan ook zelf het heft in handen nemen, vindt Queneau, en hier komen de befaamde *contraintes* om de hoek kijken, zoals ze later door de Oulipo zouden worden genoemd: zelfgekozen vormregels, die de schrijver in staat stellen het toeval te sturen, en die tot op zekere hoogte garant staan voor de progressie van zijn werk. Bij een traditioneel gedicht spreekt het belang van dergelijke regels voor zich; een sonnet, een ballade of een rondeel ontstaan nu eenmaal niet 'spontaan'. Maar of je wilt of niet, ook een roman heeft een structuur, en Queneau past ervoor die te laten afhangen van zijn gemoedsgesteldheid van het moment. Hij stelt dan ook van te voren strikte regels op, die het kader vormen waaraan vervolgens op ambachtelijke wijze invulling kan worden gegeven. Een in dit opzicht

vaak aangehaald voorbeeld is zijn debuutroman *Le Chiendent* (1933), die beantwoordt aan een werkelijk verbluffende reeks van voorschriften. Niet alleen bestaan alle hoofdstukken uit eenzelfde aantal segmenten die in alle opzichten - tijd, plaats, handeling, genre, stijl - een eenheid vormen, ook het aantal personages en de volgorde waarin zij optreden lagen van te voren vast. Om nog maar niet te spreken van de getallensymboliek waarvan het hele boek doordrenkt is. En desondanks doet het resultaat absoluut niet steriel of mechanisch aan, integendeel. Het zegt al wel genoeg dat de hele structureringskwestie pas in 1937 voor het eerst ter sprake werd gebracht - nota bene door Queneau zelf. Longinus zei het al: 'Dán is de kunst volmaakt, wanneer zij natuur schijnt te zijn.' In Queneaus poëtica vervult het traditionele, vormvaste gedicht zodoende een voorbeeldfunctie voor de literatuur (en de kunst) in haar totaliteit. De roman moet een soort gedicht worden, zegt hij in een radiogesprek uit 1950, en hij verduidelijkt: 'Je kunt situaties of personages laten rijmen zoals je woorden laat rijmen.' Maar niet alleen de roman, ook de poëzie zelf is toe aan een heroriëntatie, wil zij haar bevoorrechte status waar kunnen maken. 'Je kunt de poëzie niet tot lyriek, en zelfs niet de lyriek tot metaforisch taalgebruik herleiden,' waarschuwt Queneau zijn tijdgeno-

ten: bestaat er niet ook epische, satirische, komische, dramatische en wetenschappelijke poëzie? Hij geeft zelf het goede voorbeeld: geen van de genoemde genres ontbreekt in zijn oeuvre, zelfs het laatste niet, dat met *Petite Cosmogonie portative*, een moderne pendant van Lucretius' *De rerum natura*, eindelijk weer eens een meesterwerk oplevert - eentje in zes zangen: ‘C'est le genre qui veut ça.’ Niet toevallig voelde Queneau zich in hart en nieren een classicist en had hij grote bewondering voor Nicolas Boileau, zeg maar Frankrijks literaire kop van Jut.

Rest de onvermijdelijke vraag wat dit alles voor effect heeft gehad op de Franse literaire praktijk. Zoiets is natuurlijk moeilijk precies aan te geven, wat ik hier dan ook niet zal doen, maar zeker is dat Queneaus invloed niet gering is geweest (en nog steeds is). Eén zeer concreet en nog altijd springlevend bewijs ervan is uiteraard de Oulipo (OUvroir de LIttérature POtentielle, zoiets als Werkplaats voor Mogelijke Literatuur), de in 1960 door Queneau en de wiskundige François Le Lionnais opgerichte onderzoeksgroep voor experimentele literatuur, die zowel bij haar theorievorming als bij haar schrijfpraktijk uitgaat van Queneaus ideeën over de bevrijdende werking van de zelfbeperking. Op de ledenlijst komen we de namen tegen van onder meer Georges Perec, Jacques Roubaud en Italo Calvino - voorwaar niet de minsten. Overigens is een kleine waarschuwing hier op zijn plaats: Queneau zelf heeft, voorzover bekend, na de jaren dertig nauwelijks meer met behulp van *contraintes* geschreven, ook niet in zijn Oulipo-tijd, dus hij verdient het niet om louter met strakke regels en wiskundige exactheid te worden geassocieerd, zoals helaas nog vaak het geval is.

Encyclopedisme

In 1954 aanvaardde Queneau het hoofdredacteurschap van de zeer ambitieuze *Encyclopédie de la Pléiade*, die uitgegeven zou worden door Gallimard, waar hij sinds 1938 literair redacteur was. Voor een schrijver mag dit een vreemde stap lijken, voor Queneau was het een bevestiging van een levenshouding die hij al sinds zijn vroege jeugd had gehad: die van de *verzamelaar*. De kleine Raymond verzamelde alles wat los en vast zat: stenen, schelpen, fossielen, munten, allerhande feiten. Overal maakt hij lijsten van: van zijn verzamelingen, van de werken van Aristoteles, van de Chaplin-films die hij heeft gezien, van zijn gedichten, van de boeken die hij heeft gelezen... Er is geen onderwerp dat hem niet interesseert, geen wetenschap die hem koud laat; zo wijdt hij zich aan de egyptologie, de wiskunde en de studie van het Arabisch, doet hij scheikundeproeven, bouwt hij een watervliegtuig en schrijft hij, naast ‘romans’ en gedichten, een geschiedenis van het fictieve land Lusapie - en dat alles tussen 1915 en 1918!

Deze levenshouding heeft Queneau nooit verloren. Hoewel hij zich er zeer wel van bewust was dat de werkelijkheid niet in haar totaliteit gekend kàn worden, en dat elke poging daartoe deze principiële onmogelijkheid alleen nog maar duidelijker aan het licht brengt, legde hij zijn hele leven lang een enorme honger naar kennis aan de dag. Een verbluffend bewijs daarvan vormen zijn recentelijk gepubliceerde leesschriften, waaruit blijkt dat hij tussen 1917 en 1976 niet minder dan 9926 boeken heeft ‘gelezen’, over de meest uiteenlopende onderwerpen. En ook de verscheidenheid

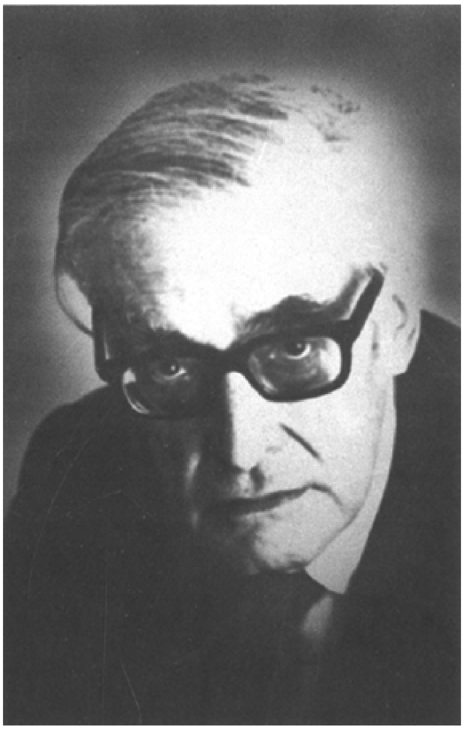
van zijn niet-literaire geschriften liegt er niet om. Zo publiceerde hij naast vele essays over literatuur en beeldende kunst een geschiedfilosofische verhandeling, beschouwingen over taalkunde, filosofie en wiskunde, en zelfs een echt wiskundig artikel. Bovendien werkte hij enige tijd aan een *Traité des vertus démocratiques* (waarvan het manuscript in 1993 is uitgegeven) en redigeerde hij - aan de hand van zijn eigen collegeaantekeningen - de invloedrijke *Introduction à la lecture de Hegel* van Alexandre Kojève (1947). Maar ook in zijn literaire werk geeft Queneau blijk van een universele belangstelling en een encyclopedische belezenheid. Zowel zijn romans als zijn gedichten zijn doorspekt met al dan niet elliptische toespelingen op de meest uiteenlopende zaken en personen, citaten met of zonder bronvermelding, herschrijvingen en wat dies meer zij. Daarnaast vertonen zij een enorme verscheidenheid aan vormen, stijlen en onderwerpen; wat bijvoorbeeld te denken van een sonnet in ‘beowulfijnse’ verzen, een spreektaaladaptatie van Plato's *Parmenides*, of een gedicht over een fluim die in een beek drijft? Queneau staat open voor alle vormen, alle thema's; mits op de juiste manier behandeld, kan ook het onbenulligste gegeven tot literatuur verwerkt worden, is zijn opvatting. De bekende *Exercices de style* vormen in dit opzicht wel het opvallend-

ste voorbeeld: op negenennegentig verschillende manieren wordt hierin steeds weer hetzelfde onzinnige verhaaltje verteld, dat daardoor haast een soort archetypische waarde gaat krijgen.

Maar wie denkt aan het encyclopedisme in Queneaus werk, denkt toch in de eerste plaats aan de roman *Les Enfants du limon* (1938), die door velen als zijn vooroorlogse hoofdwerk wordt beschouwd. De hoofdpersoon van deze roman, Henry de Chambernac, erft een grote verzameling boeken die geschreven zijn door zogenaamde *fous littéraires*, literaire gekken: altijd onbekend gebleven auteurs die met hun volstrekt idiosyncratische ideeën nooit ook maar enige navolging gehad hebben. Dit brengt hem op het idee een 'Encyclopedie van de Inexacte Wetenschappen' samen te stellen, maar als die af is blijkt geen enkele uitgever geïnteresseerd. Ten slotte geeft hij het manuscript aan de schrijver Queneau, die de Encyclopedie wel denkt te kunnen gebruiken - en inderdaad: in de roman zelf worden talloze *fous littéraires* uitgebreid geciteerd. Waarbij niet onvermeld mag blijven dat Queneau zelf in 1934 tevergeefs had getracht een gelijknamige Encyclopedie onder te brengen bij een uitgever...

De autobiografische connectie

'Leven en werk' -onder die paraplu worden de meeste kunstenaarsmonografieën nog steeds de wereld in gestuurd, en altijd weer moet het werk het in laatste instantie afleggen tegen het leven. Queneau was een overtuigd tegenstander van deze benadering en de poëticale pendant ervan: voor schrijvers die hun werk beschouwden als uitdrukking van hun eigen persoonlijkheid, kon hij weinig waardering opbrengen. Voor hemzelf was de kunst eerder een *vlucht uit de persoonlijkheid*, om met T.S. Eliot te spreken, wat op wel zeer treffende wijze wordt geïllustreerd door zijn onlangs uitgebrachte dagboek, dat voor een groot deel gortdroge kost is. Bij het verschijnen van een fragment ervan, in 1986, viel de kritiek massaal over dat totale gebrek aan humor. Blijkbaar had men tot dan toe altijd stilzwijgend aangenomen dat de grappen en de woordspelingen bij een schrijver als Queneau spontaan op komen borrelen: het werk als verlengstuk van het leven.



Raymond Queneau

Toch speelt Queneaus leven een zeer belangrijke rol in zijn werk, maar dan op een manier die met bekentenisliteratuur weinig tot niets van doen heeft. Het verschil is dat het leven hier niet als doel, maar als *middel* fungeert - de schrijver Queneau gebruikt de mens Queneau, in plaats van andersom. De wijze waarop dit gebeurt, is bij mijn weten volstrekt uniek in de litera-

tuurgeschiedenis. Het is namelijk nauwelijks overdreven te stellen dat de kern van Queneaus oeuvre te herleiden valt tot zijn *naam* en zijn *geboortedatum* - twee nietszeggende feitjes, die samen desalniettemin bepalen met wie we te maken heben: Raymond Auguste Queneau, geboren op 21 februari 1903.

Een naam van 3×7 = 21 letters, op de 21ste geboren... Het is natuurlijk toeval, maar schrijver Queneau maakt er dankbaar gebruik van: het getal 21 is alom tegenwoordig in zijn werk, zij het veelal in vermomming. Om een karakteristiek voorbeeld te noemen: in het hier in vertaling opgenomen prozagedicht uit *Morale élémentaire* (1975) komen alle acht trigrammen uit de *I Ching* voor, op twee na. Samen blijken die ontbrekende trigrammen het hexagram te vormen dat het nummer 21 draagt, en zo laat Queneau in het gedicht als het ware ruimte voor zichzelf open, zoals hij elders in de bundel meermalen doet door de *r* en de *q* weg te laten in een alfabetische opsomming. Maar Queneau gaat nog verder: door een verplaatsing van het vijfde trigram (de hemel) naar de laatste positie, komen de twee ontbrekende trigrammen op respectievelijk de derde en de zevende positie van de trigrammencirkel te staan, wat nogmaals het getal 21 oplevert.

Maar wellicht nog belangrijker dan het getal 21 is de ambiguïteit die Queneau in zijn eigen achternaam ontdekt. Hij ziet twee mogelijke etymologieën voor die naam, namelijk de oud-Normandische woorden *quesne* en *quenet*, die respectievelijk eik [*chêne*] en hond [*chien*] betekenen, en deze ‘dubbele oorsprong’ groeit in zijn werk uit tot een schijnbaar onverzoenlijk conflict. Queneau zelf geeft in de versroman *Chêne et chien* (1937) de sleutel. ‘Eik en hond, dat zijn mijn twee namen,’ lezen we daar, en de uitwerking van dit gegeven kon niet explicieter zijn: ‘De hond zou zich met eikels voeden / als hij geen vaste vuilnisbakbezoeker was. / Van de eik strekt de stam zich uit / naar de hemel.’ Van deze spanning tussen de hond (het lage, de driften) en de eik (het omhoog strevende, het zelfideaal) is Queneaus hele werk doortrokken. Pas in *Morale élémentaire* worden beide polen met elkaar verzoend: ‘De eik gaat akkoord met de truffelhond.’ Daarnaast gebruikt Queneau zijn eigen leven ook op een minder revolutionaire manier. Talloze autobiografische brokstukken liggen over zijn hele werk verspreid, maar die zijn bijna altijd op zo'n manier in het geheel geïntegreerd, dat hun oorsprong er voor de lezer weinig meer toe doet. Zelfs in *Chêne et chien*, Queneaus enige openlijke autobiografie, wint de kunst het in laatste instantie van het leven: net als Dante in de *Divina Commedia* voert Queneau zichzelf op als personage in een drieluik dat een doelgerichte ontwikkeling beschrijft, waarbij het Paradijs er nu juist in blijkt te bestaan dat de individualiteit wordt *overwonnen*. Inderdaad: de literatuur als vlucht uit de persoonlijkheid.

Gelaagdheid

Met een enigzins kromme metafoor zou Queneaus werk vergeleken kunnen worden met een ui die je laag voor laag kunt afpellen, zonder ooit de kern te pakken te krijgen; het is, om met Jacques Duchateau te spreken, een soort ‘ui van Moebius’: je kunt er steeds dieper in doordringen, maar steeds weer moet je tot de conclusie komen dat je in feite geen stap dichter bij het doel - het totale begrip van de tekst - bent gekomen. Toch is de moeite nooit voor niets geweest. Wie een laag dieper in de tekst doordringt,

mag dan wel niet worden beloond met het definitieve inzicht, zijn inspanningen leveren hem toch in ieder geval een prachtig *uitzicht* op: bij Queneau valt op elk niveau veel te genieten.

Dat begint al aan de oppervlakte, aangenomen dat een ui zonder hart een oppervlakte kan hebben. Het is niet de geringste verdienste van Queneau dat hij besefte dat een boek er in de eerste plaats is om gelezen te worden. In tegenstelling tot veel van zijn tijdgenoten hechtte hij als romancier grote waarde aan een helder en goed geconstrueerd plot, en ook zijn poëzie bezit aan de oppervlakte vrijwel altijd een grote helderheid. Maar de voornaamste bron van leesplezier is natuurlijk Queneaus fenomenale gevoel voor humor, dat zijn gelijke niet kent in de moderne Franse (en Nederlandse) literatuur. Zowel in zijn romans als in zijn gedichten valt heel wat af te lachen: woordspelingen, kolderieke situaties, stijlregisters die door elkaar worden gehaald, personages met gekke tics, onverwachte focalisaties, ludieke opsommingen... De voorbeelden liggen voor het oprapen, dus ik zal er slechts één noemen, dat mijns inziens zeer kenmerkend is. Want welke andere schrijver zou op het idee komen om zijn hoofdpersoon, in dit geval Valentin Brû uit *Le Dimanche de la vie*, in zijn eentje op huwelijksreis te sturen,

omdat zijn vrouw op de winkel moet passen? Zoiets gebeurt alleen bij Queneau.

Maar ‘il n'y a pas que la rigolade, il y a aussi l'art,’ lezen we in *Zazie dans le métro*, en inderdaad houdt het bij de humor niet op - integendeel: dat is nog maar net het begin. Onder de jolige oppervlakte gaan allerlei nieuwe ‘lagen’ schuil, waarvan er een aantal hierboven al ter sprake zijn gekomen: de *contrainte*, de autobiografie, de intertekstualiteit... Zo doemt er beetje bij beetje een raadselachtig en fascinerend universum op, dat aan geheel eigen wetten lijkt te gehoorzamen. Het is een universum waarin sirenen, heiligen en gekken hand in hand gaan met Plato, Hegel en Freud, een universum van honden, bezems en blauwe bloempjes, van feestvreugde, ademnood en spiritualiteit.

Met dat laatste aspect, de spiritualiteit, bevinden we ons overigens in het hart van het huidige Queneau-debat. In de loop der jaren is vast komen te staan dat de schrijver zijn hele leven lang, maar vooral van 1933 tot 1941 en van 1968 tot aan zijn dood, een spirituele strijd met zichzelf heeft gevoerd, en een aantal vooraanstaande Queneau-specialisten, onder aanvoering van de criticus Alain Calame, is van mening dat het hele oeuvre in het licht van deze innerlijke strijd gelezen dient te worden. Anderen, onder wie Claude Debon, de verzorgster van het eerste Pléiade-deel, erkennen het belang van de spiritualiteit voor Queneaus werk, maar beschouwen die niet als allesoverheersend. Ikzelf neig naar dat laatste standpunt, maar wil daar wel één kanttekening bij plaatsen: hoe groot de rol van de spiritualiteit ook geweest mag zijn bij het ontstaan van bepaalde teksten, die teksten kunnen en mogen nooit tot dat ene aspect worden herleid, net zo min als ze herleid kunnen worden tot een psychoanalytische, wiskundige, geschiedfilosofische, realistische, taalkundige of zelfs puur literaire kern (wat allemaal weleens is geprobeerd). Altijd weer zijn er elementen te vinden die zich aan een dergelijke totalisering onttrekken, en die de kritiek dwingen haar beeld bij te stellen.

Queneau blijft een raadsel. Gelukkig maar.

Literatuur

In het Nederlands verscheen van Queneau: *Zazie in de metro* (1968), *Stijloefeningen* (1978), *Een barre winter* (1989), *Hondsgras* (1990), *Odile* (1990), *De blauwe bloemen* (1992), *Pierrot* (1995), alle bij De Bezige Bij. Bij Peter van der Velden verscheen in 1982: *Wij zijn altijd te aardig voor vrouwen* en bij Stichting Kunstuitleen Zeeland in 1995: *18 sonnetten.*

Martin de Haan (1966) is zelfstandig redacteur en literair vertaler. Hij bereidt een tweetalige uitgave met poëzie van Raymond Queneau voor (Ambo, eind 1997) en schrijft een proefschrift over diens Cent mille milliards de poèmes. *Daarnaast werkt hij aan een vertaling van Michel Onfray's* Le désir d'être un volcan *en is hij actief als eindredacteur van Het trage vuur, tijdschrift voor Chinese literatuur.*

[De vertalingen die hierna volgen werden mede mogelijk gemaakt door een opdracht van het Amsterdamse Fonds voor de Kunst.]

De metaforenuitleg

Er is een mens verdwaald, ver weg van ruimte en tijd,
Zo mager als een haar, wijd als het ochtendgloren,
Met ogen, wit verdraaid, een neus die schuim verspreidt
En handen, driftig tastend naar de wereld vóór hem

- Die trouwens niet bestaat. U denkt op dit moment:
Maar wat wordt er bedoeld met deze metaforen:
'Zo mager als een haar, wijd als het ochtendgloren'
En waarom toch dat schuim dat geen dimensies
kent?

Ik spreek hier van de tijd, want die is nu nog niet,
Ik spreek hier van een plaats, want die bestond weleer,
Ik spreek hier van een mens, zijn dood ligt in 't verschiet,
Ik spreek hier van de tijd, want die is al niet meer.

Ik spreek hier van de ruimte, een god komt hem verdelgen,

Ik spreek hier van de jaren, opdat zij vergaan,
Ik luister naar de stilte, een god komt hem verzwelgen
En zijn gestaag gebrul grijpt mij kwaadaardig aan:

Die goden zijn demonen, kruipend door de ruimte
Zo mager als een haar, wijd als het ochtendgloren,
Met slijm op hun gezichten, neusgaten die schuimen,
En handen, driftig graaiend naar een wereld vóór hen

- Die trouwens niet bestaat. U denkt op dit moment:
Maar wat wordt er bedoeld met deze metaforen:
'Zo mager als een haar, wijd als het ochtendgloren'
En waarom toch dat slijm dat geen dimensies kent?

Ik noem de goden, want zij doen de zee verdwijnen
Met hun immens gewicht, hun eindeloze vlucht,
Ik noem de goden, want hun leven heeft geen einde,
Ik noem de goden, want zij teisteren de lucht.

Ik noem de goden, daar zij leven onder de aarde,
En eeuwig in de grond hun ademtocht verspreiden,
Ik noem de goden, daar zij de steenkool vergaren,
Het ijzer broeden en het zwavelkwik bereiden.

Zijn 't goden of demonen? Zij vullen de tijd,
Zo mager als een haar, wijd als het ochtendgloren,
Met barstend oogglazuur, een neus die schuim verspreidt,
En handen, driftig graaiend naar een wereld vóór hen

- Die trouwens niet bestaat. U denkt op dit moment:
Maar wat wordt er bedoeld met deze metaforen:
'Zo mager als een haar, wijd als een ochtendgloren'
En waarom dat gegraai dat geen dimensies kent?

Ja, 't zijn demonen. Eentje daalt en de ander stijgt.
Elke nacht heeft zijn dag, een schaduw elke spriet,

Elke dag heeft zijn nacht, een berg elke vallei,
Ieder goed heeft zijn kwaad, ieder zijnde zijn Niet,

Ja, 't zijn weerspiegelingen, negatieve beelden,
Die zich bewegen zoals de onbeweeglijkheid;
Zij gooien in het Niet-zijn hun actieve veelte,
En maken een kopie van elke werk'lijkheid.

Maar die mens, god noch demon, is de richting kwijt,
Zo mager als een haar, wijd als het ochtendgloren,
Met ogen, wit verdraaid, een neus die schuim verspreidt,
En handen, driftig tastend naar de wereld vóór hem

- Die trouwens niet bestaat: hij is de richting kwijt;
Hij is niet wijd genoeg, en mager ook al niet:
Te veel verwrongen spieren, te veel vuiligheid.
De rust zal weerkeren als hij de Tempel ziet
Zorgdragen met zijn vorm voor de eigen eeuwigheid.

Uit: *Les Ziaux* (1943)

Bij wijze van poëtica

I.

Een gedicht stelt maar weinig voor
nauwelijks meer dan een cycloon op de Antillen
dan een tyfoon op de Chinese Zee
een aardbeving op Formosa

Een overstroming van de Jangtsekiang
dat verzuipt honderdduizend Chinezen in één klap
bam
daar gaat niet eens een gedicht over
Stelt maar weinig voor

Wij amuseren ons prima in ons dorpje
we gaan een nieuwe school bouwen
we gaan een nieuwe burgemeester kiezen en de
marktdagen veranderen
we bevonden ons in het middelpunt van de wereld
we zijn nu dicht bij de rivier de oceaan die de horizon
wegvreet

Een gedicht stelt maar weinig voor

V.

Gottegot wat heb ik zin om een gedichtje te schrijven
Hé, daar komt er net eentje voorbij
poele poele poele
kom eens hier dat ik je rijg
aan het halssnoer van mijn overige gedichten
kom eens hier dat ik je vang
in de fuik van mijn verzameld werk
kom eens hier dat ik je papoeërk
en dat ik je rijm
en dat ik je ritmeer
en dat ik je lyreer
en dat ik je pegaseer
en dat ik je verzeer
en dat ik je prozeer

bliksems
het is pleite

Uit: *Bucoliques* (1947)

Ellendige muur

Ellendige muur
ellendige reis
ellendige nacht

waar ben ik beluur?
waar ben ik belijst?
waar ben ik belagd?

ver van elk oord
ver van elk uur
ver van het ijs
ver van de acht

een spel o zo simpel
dat ik verzimpel
in het duimpel

Uit: *L'Instant fatal* (1948)

Aarde: we beginnen van rechts. De bodem loopt soms schuin, maar altijd bedekt hij de afgronden van de afwezige kleur. Om haar te zien zoals zij van zichzelf is, deze aarde, moeten we haar oneindige rijkdom op zich beschouwen, zonder satijn of kant.

Berg: hij houdt zichzelf bijeen, het is geen zwelling of oneffenheid. Hij voegt een nieuwe dimensie toe aan de onaangedane horizonten, hij vergt extra ademhaling, dwingt ons op te zien om het bijkomstige puin beter te kunnen bevatten, terwijl hij de kern van zijn onmetelijkheid verbergt in zijn binnenste.

Bos: het reikt verder dan men denkt, en de humusrijke paden lijken erin te verdwalen. Een heel netwerk zonder uitgang strekt zich uit tussen stammen en nog eens stammen, maar de methode om ze te beschrijven maakt de kenner onfeilbaar. Eekhoorns verplaatsen zich in de drie dimensies, net als vogels. Hun woonplaats doet hetzelfde, hij rijst omhoog en strekt zich uit.

Stilstaande wateren: de spiegel van de zesde soort verstoort de gang der wolken niet, maar het zwemmen van de veren trekken er voren zonder onsterfelijkheidspretenties in. Zij verdwijnen even gemakkelijk als de golvingen van de duikeenden. Dít zijn nu dromen die niet geregistreerd wensen te worden.

Stromende wateren: louter schijn geeft ons het idee dat alles in beweging is. Het strootje is de laatste bocht voorbij en toch is het nog altijd daar. Een rimpel lijkt zich tegen de oever te hebben opgelost, maar onmiddellijk ontstaat hij opnieuw, volkomen identiek. Iedereen rent, iedereen haast zich en niets beweegt. Niets beweegt.

Hemel: eindelijk.

Uit: *Morale élémentaire* (1975)

Manet van Montfrans
Georges Perec, een meestervervalser
Over schilderkunst en intertekstualiteit in *Un cabinet d'amateur*

In de epiloog van *La vie mode d'emploi* (1978), het *magnum opus* van Georges Perec (1936-1982), wordt de dood beschreven van een van de drie hoofdpersonen van de roman, de kunstschilder Valène.[1.] Het is vijftien augustus, Maria-Hemelvaart, 1975. Het negentiende-eeuwse Parijse appartementengebouw aan de rue Simon-Crubellier, waar Valène vanaf 1919 in een van de dienstbodenkamertjes heeft gewoond, is uitgestorven. De meeste bewoners hebben van de feestdag gebruik gemaakt om de hete stad te ontvluchten. Als juffrouw Célia Crespi, die al een paar weken voor de bedlegerige schilder heeft gezorgd, Valène aan het eind van de ochtend een kop thee en twee hardgekookte eieren komt brengen, treft zij hem, geheel gekleed, dood op zijn bed aan. In een hoek van het vertrek staat een nog bijna maagdelijk schildersdoek, de stille getuige van Valènes onvermogen om zijn levenswerk, een schilderij van het pand aan de rue Simon-Crubellier met zijn honderd vertrekken en zijn tientallen bewoners, tot een goed einde te brengen.[2.]

Met deze fraaie variatie op de ontknoping van Balzacs beroemde verhaal Le *Chef d'oeuvre inconnu* (1831)[3.] benadrukt Perec een thema dat eerder in de roman al in alle mogelijke variaties aan bod is gekomen. Veel van de inwoners - Bartlebooth, Cinoc, Olivier Gratiolet, Mevrouw Trévins - van het pand aan de rue Simon-Crubellier worden, zoals Valène, bezield door het verlangen de complexe, veelomvattende werkelijkheid in de microcosmos van een kunstwerk, van een encyclopedie of van een wetenschappelijke verhandeling te vatten. Hoe uiteenlopend van aard deze projecten ook zijn, ze zijn door hun streven naar een onhaalbare volledigheid of perfectie, allemaal gedoemd te mislukken. Het is niet moeilijk om in al die projecten een afspiegeling in te zien van Perecs eigen streven dat uit eenzelfde veelomvattende ambitie voortkwam. Perec was een groot bewonderaar van negentiende-eeuwse romanschrijvers als Balzac, Flaubert en Zola. Balzac wedijverde in zijn *Comédie humaine* met de burgerlijke stand, Flaubert comprimeerde kilo's documentatie uiteindelijk tot slechts tweeduizend bladzijden fictie, en Zola die met God zelf wilde concurreren, droomde ervan de hele mensheid op één enkel vel papier tot leven te kunnen roepen. Ook zij projecteerden het spookbeeld van mislukking waarmee dergelijke grootse projecten nu eenmaal gepaard gaan, graag op hun personages. Balzacs Frenhofer, de schilder van *Le Chef-d'oeuvre inconnu* en Flauberts klerken, Bouvard en Pécuchet, zijn daar misschien wel de beroemdste voorbeelden van, maar ook bij Zola vinden we in de romancyclus Les *Rougon-Macquart* een schilder (Claude Lantier) 'met een te grote ambitie, die de hele natuur op zijn doek wilde zetten en die aan dat streven ten onder zal gaan'.[4.] Net zoals zijn grote voorgangers en in tegenstelling tot zijn personages, slaagt Perec er wel in om een eigen veelomvattend universum te creëren. Binnen het bestek van zevenhonderd bladzijden weet hij een zeer gedetailleerd beeld van zijn tijd te schetsen en daarbij de levensloop van tientallen mensen te vertellen.[5.]

Un cabinet d'amateur

Een jaar na *La vie mode d'emploi* publiceerde Perec *Un cabinet d'amateur*[6], een korte roman van honderdtien bladzijden. Zoals hieronder zal blijken, heeft Perec in deze roman Valènes taak overgenomen en alsnog diens plan uitgevoerd om een schilderij van het pand aan de rue Simon-Crubellier te maken. De ondertitel, *Histoire d'un tableau* geeft het al aan, *Un cabinet d 'amateur* behelst opnieuw de geschiedenis van een schilderij. Dit keer gaat het echter niet om de (uiteindelijk niet verwezenlijkte) afbeelding van een huis met honderd vertrekken, maar om een zogenaamd *kunstkabinet*, een schilderij waarop één enkel vertrek, een museumzaal, is afgebeeld. In dit geval bevat de afgebeelde zaal de collectie van een Amerikaanse kunstverzamelaar van Duitse origine, Hermann Raffke [= graaier,

oorlogswinstmaker] die zich samen met zijn schilderijen heeft laten vereeuwigen door een jonge Amerikaanse schilder, eveneens van Duitse afkomst, Heinrich Kürz. Raffke zit in een fauteuil links op de voorgrond van het doek naar zijn bezit te kijken. Aan zijn voeten ligt een dikke rosharige hond te slapen. De drie zichtbare muren van het vertrek zijn volgehangen met schilderijen. Alle genres en scholen van de Europese kunst en van het jonge Amerikaanse schilderen zijn vertegenwoordigd - er hangen portretten, stillevens, landschappen en zeegezichten. De zaal die net zoals het huis in *La vie mode d'emploi* geen deuren of ramen heeft en die, als men afgaat op het motto van de roman, geïnspireerd is door de portrettengalerij van de Nautilus (de onderzeeër in *Vingt mille lieues sous les mers* van Jules Verne), lijkt hermetisch afgesloten van de buitenwereld.

Het verhaal begint in 1913, aan het woord is een alwetende externe verteller. De Duits-Amerikaanse gemeenschap in Pittsburgh, Pennsylvania, organiseert in dat jaar een serie manifestaties om de viering van het vijfentwintig-jarig bewind van de Duitse keizer Wilhelm II luister bij te zetten.[7] Een van die manifestaties is een tentoonstelling van beeldende kunst waar het schilderij van Raffkes verzameling al gauw de grootste trekpleister blijkt te zijn. De schilder Kürz heeft niet alleen de kunstverzameling van Raffke afgebeeld, maar ook zijn eigen schilderij: de verzamelaar die in zijn kamer zit, ziet recht in zijn blikveld aan de achterwand het schilderij dat hemzelf voorstelt terwijl hij zijn schilderijenverzameling bekijkt. Op dat miniatuurdoek zijn al deze schilderijen opnieuw weergegeven en zo voorts zonder dat ze in de eerste, de tweede of de derde weergave ook maar iets van hun nauwkeurigheid verliezen totdat er op het doek niets anders overblijft dan kleine penseelstreekjes.

Dit schilderij in een schilderij fascineert het publiek. In groten getale en gewapend met vergrootglazen komen de bezoekers toestromen om het wonder van de steeds kleiner wordende kopieën in ogenschouw te nemen. De echte liefhebbers, die verschillende malen per dag terugkomen en er niet voor terugdeinzen om bij elkaar op de schouders te gaan zitten om het schilderij vanuit allerlei gezichtspunten te bezien, ontdekken dan echter nog iets anders. De tot in het oneindige herhaalde kopieën vertonen tal van variaties. Deze ontdekking appelleert zo aan de speurzin van het publiek dat men zich voor de schilderijen verdringt, en er al gauw schermutselingen ontstaan. Op een dag, vlak voor de sluiting, rent een geïrriteerde toeschouwer die de hele dag buiten in de rij had staan wachten, plotseling naar binnen en smijt een pot Oostindische inkt tegen het doek. De volgende dag is de zaal leeg. De schilderijen en het bekladde kunstkabinet zijn door de eigenaar Herman Raffke weggehaald.

Kunst als spiegel van de kunst

Een interpretatie van dit alles wordt de lezer pasklaar aangereikt in een omstandig geciteerd artikel van een kunstcriticus Lester K. Nowak (een naam die zowel naar de *know-howvan* deze criticus als naar zijn Poolse afkomst verwijst) dat enkele weken na de tentoonstelling het licht ziet en de geschiedenis van het genre van het kunstkabinet en de bedoelingen van de jonge schilder Kürz uit de doeken doet.

In vroeger eeuwen, aldus de goed geïnformeerde Nowak, werd de term *kunstkabinet* of *kunstkamer* gebruikt als aanduiding voor een verzameling schilderijen, tekeningen, medailles enz. In het Antwerpen van het eind van de zestiende eeuw ontstond de traditie om deze verzamelingen te schilderen. In het genre van het zogenaamde kunstkabinet of kunstkamerschilderij waarop een aantal schilderijen in miniatuur worden gereproduceerd, vindt Nowak dankbaar illustratiemateriaal voor zijn stelling dat 'ieder kunstwerk de spiegel van een ander kunstwerk is: een groot aantal schilderijen, zo niet alle, krijgen hun werkelijke betekenis pas in samenhang met vroegere kunstwerken die er ofwel geheel dan wel gedeeltelijk, eenvoudigweg in zijn overgenomen, ofwel er op een meer verwijzende manie in zijn verwerkt'. Het grondbeginsel van de kunstkabinetten, aldus Nowak, is 'een reflexieve dynamiek' die zijn krachten put uit het schilderwerk van anderen. De opvatting die Lester K. Nowak ontvouwt in zijn artikel 'Art and Reflection' lijkt op een sterk vereenvoudigde en geradicaliseerde versie van een van de centrale stellingen in de beroemde studie *Art and illusion* van Ernst H. Gombrich, namelijk dat de veelgeroemde 'innocence of the eye' (een van Ruskin afkomstige notie) niet bestaat, en dat een schilder de wereld altijd ziet door de bril van de afbeeldingen die door zijn voorgangers of tijdgenoten zijn geschilderd.[8.]

Guillam van Haecht, *De kunstkamer van Cornelis van der Geest* (1628)

Nowak geeft vervolgens een aantal voorbeelden van beroemde kunstkabinetten. Behalve schilderijen van de grondleggers van het genre, Frans Francken de Jongere (1581-1642) en Jan Bruegel (1568-1625)[9], noemt hij ook *De kunstkamer van Cornelis van der Geest tijdens het bezoek van de aartshertogen Albertus en Isabella van Oostenrijk*. Uit de beschrijving van dit in 1628 door Guillam van Haecht geschilderde doek blijkt dat Nowak dit kunstkabinet goed kent. Hij memoreert bijvoorbeeld het feit dat de schilder, 'een jonge man met een melancholiek gezicht', zichzelf temidden van de talrijke bezoekers van de kunstkamer van Van der Geest heeft afgebeeld. Des te opmerkelijker is het daarom dat hij in alle talen zwijgt over een van de cruciale scènes op dit schilderij: de Oostenrijkse aartshertog Albertus die links onder is afgebeeld, kijkt vol bewondering, maar ook vol hebzucht naar een Madonna met kind van Quinten Matsys (1465-1530) dat daar op een schildersezel staat. Moeder en kind kussen elkaar op de mond. Volgens een van de biografen van Matsys zou Van der Geest bijzonder gehecht zijn geweest aan dit schilderij en geweigerd hebben het aan zijn invloedrijke bezoeker te verkopen, hetgeen hem was komen te staan op een breuk met het hof in Brussel. Evenmin vermeldt Nowak het feit dat, terwijl Bruegel en Van Haecht bestaande schilderijen reproduceren, bij Francken en andere kunstkamerschilders de afgebeelde schilderijen ook vaak fictief zijn. Met die informatie zou hij zijn lezers voortijdig een sleutel hebben gegeven tot de ontknoping van het boek.

Nowak wijdt de rest van zijn beschouwing aan een interpretatie van Kürz' bedoelingen. Kürz zou een geschiedenis van de schilderkunst in beeld hebben willen maken, van Pisanello tot Turner, van Cranach tot Corot en van Rubens tot Cézanne. Naast de schilde-

rijen van beroemde Europese schilders had hij een aantal werken van de jonge Amerikaanse school gereproduceerd en, temidden van de kopieën in miniatuur, ook twee van zijn eigen schilderijen afgebeeld. Het eerste schilderij was een jeugdwerk, het andere bestond eigenlijk alleen nog maar in concept: ‘de “fictieve weergave in het klein” (2 cm hoog, 1 cm breed) van dit nog denkbeeldige schilderij, dat als titel *De Bezetenen van het Ontariomeer* droeg, liep als het ware vooruit op de toekomstige voltooiing ervan’. De lezer die in Kürz' kunstkabinet slechts de weerlegging van het romantisch credo van de unieke inspiratie en een rituele positiebepaling van een jong schilder wil zien, wordt door Nowak onmiddellijk op zijn nummer gezet. In de enigszins gezwollen conclusie van zijn artikel schrijft deze dat het werk van Kürz uitbeelding is van de ondergang van de kunst die veroordeeld is tot een eindeloze herhaling van dezelfde modellen. Misschien, aldus Nowak, hoopte de jonge schilder nog dat hij, na zich aan de dwang van de opsomming, van het citaat, van zijn herinneringen te hebben onderworpen, nog een glimpje vrijheid en creativiteit zou kunnen veroveren, maar dat was tegen beter weten in. Eigenlijk wist hij wel dat zijn onderneming gedoemd was te mislukken.

Het is uiteraard met opzet dat Perec de door Kürz in beeld gebrachte kunstgeschiedenis laat eindigen met Cézanne en dat de tentoonstelling van Raffkes collectie vlak voor de Eerste Wereldoorlog plaats vindt, in de nadagen van de figuratieve schilderkunst. De evolutie van de realistische weergave van de werkelijkheid heeft in de negentiende eeuw, na honderden jaren van perfectionering, een eindpunt bereikt, de fotografie is een geduchte concurrent van de schilderkunst geworden, de rol van de waarneembare wereld als natuurlijk model voor de schilderkunst lijkt uitgespeeld. De kunstenaar staat voor de taak nieuwe uitdrukkingsvormen te vinden. In die kontekst krijgt de gebeurtenis die op een van de twee eigen schilderijen van Kürz wordt afgebeeld, ook zijn symbolische lading. De titel van het schilderij, *De bezetenen van het Ontariomeer*[10], verwijst naar de collectieve zelfmoord (door verdrinking) van een secte fanatieke beeldenstormers die systematisch alle fabrieken, magazijnen en winkels van Eastman-Kodak geplunderd hadden. Honderden camera's en kilometers onbelichte film werden daarbij vernietigd. Onder de omgekomen secteleden bevond zich ook de vader van Kürz. Perec/alias Nowak vermeldt het niet expliciet, maar het lijkt aannemelijk dat deze ‘beeldenstorm’ voortkwam uit machteloze woede over de onontkoombare ondergang van de realistische schilderkunst. In ieder geval was Heinrich Kürz uitsluitend gaan schilderen om tezijnertijd deze gebeurtenis te kunnen uitbeelden.

Een mystificatie

Terug naar het verhaal. Na de dood van de verzamelaar Raffke wordt zijn lichaam, overeenkomstig zijn laatste wens, geprepareerd door een taxidermist en met het geschilderde kunstkabinet en andere schilderijen uit zijn collectie bijgezet in een grafkelder die weer een precieze replica is van de op het kunstkabinet afgebeelde museumzaal. Daarmee is Kürz' kunstkabinet echter voorgoed aan het oog van de buitenwereld onttrokken. Kürz zelf komt, eveneens in 1914, bij een treinongeluk om het leven. De erven Raffke organiseren twee veilingen van de collectie die

bovengronds is gebleven. De eerste veiling vindt plaats voor de oorlog in 1914, in galerie Sudelwerk [= kladwerk] in Pittsburgh, en profiteert van de opschudding rond de tentoonstelling die nog vers in het geheugen ligt. Tot grote teleurstelling van het publiek worden er echter alleen maar onbekende Amerikaanse schilders te koop aangeboden. Geen van deze doeken kwam op het kunstkabinet van Kürzvoor. De tweedeveiling in 1924 is daarentegen voor het grootste deel gewijd aan oude Europese meesters en geniet veel belangstelling dankzij de geschriften die er in de tussentijd verschenen zijn, een autobiografie van Raffke en het tot proefschrift uitgewerkte artikel van Nowak.

Beide teksten worden opnieuw in de vorm van uitvoerige parafrases en citaten aan de lezer gepresenteerd. In de autobiografie wordt verteld hoe Raffke tussen 1875 en 1909 elf reizen naar Europa maakte om zijn collectie uit te breiden en hoe hij daar, bijgestaan door kunstkenners en museumdirecteuren, zijn bezit uitbreidt. In zijn proefschrift beschrijft Nowak zijn navorsingen naar de herkomst van de Europese schilderijen van Raffke, en hij weet daarin de authenticiteit van onbekende schilderijen van wereldberoemde schilders als Holbein, Giorgione, Vermeer en Pisanello op overtuigende wijze vast te stellen. De schilderij-

en worden dan ook voor fabelachtige bedragen verkocht.

Enkele jaren later ontvangen de directeuren van de openbare en particuliere instellingen die schilderijen op de tweede veiling Raffke hadden gekocht, een door een neef van Raffke, Humbert, ondertekende brief. In die brief deelt hij hun mee dat hun recente aanwinsten vervalsingen waren en dat hijzelf, onder het pseudoniem Heinrich Kürz, er de maker van was. De hele oplichtingsoperatie was op touw gezet door Raffke zelf die zich bij zijn eerste aankopen in Europa een paar vervalsingen had laten aansmeren en daarop besloten had zich te wreken op de kunstwereld. De kunsthistoricus Nowak zat ook in het complot. Raffkes acht laatste reizen naar Europa waren er helemaal op gericht bewijzen te verzamelen of te verzinnen die de echtheid aannemelijk zouden maken van de schilderijen die in dezelfde tijd door Humbert Raffke alias Heinrich Kürz werden vervaardigd. Op het kunstkabinet zouden de schilderijen van de collectie, afgebeeld als kopieën, als pastiches, als replica's, er ook heel natuurlijk uitzien als kopieën, pastiches, replica's, van *echte* schilderijen. De kopieën op dat schilderij hadden echter geen authentieke originelen: de zogenaamde oude meesters die op de veiling verkocht waren, waren allemaal door Humbert Raffke tussen 1890 en 1913 geschilderd. Het kunstkabinet van Raffke, alias Kürz, vertoonde slechts reprodukties van vervalsingen. De enige uitzondering was *De bezetenen van het Ontariomeer*, het ‘virtuele’ schilderij van Kürz. Het slot van het verhaal vermeldt dat het echtheidsonderzoek dat in aller ijl werd uitgevoerd al spoedig aantoonde dat de meeste schilderijen uit de collectie Raffke inderdaad vervalsingen waren. Net zoals de details van dit fictieve verhaal vals zijn, laat Perec zijn verteller er dan nog achteloos aan toevoegen. Niet alleen de personages, maar ook de lezers van *Un cabinet d'amateur* zijn voor schut gezet. Heeft Perec dit verhaal nu alleen maar bedacht voor het plezier en de huiver van de schone schijn zoals hij in de slotzin van zijn roman beweert? Wat heeft hem bezield om een roman te schrijven waarin de feitelijke gebeurtenissen maar een zeer klein aantal bladzijden in beslag nemen en de personages totaal geen reliëf krijgen, een roman die grotendeels is opgebouwd uit geciteerde fragmenten van fictieve studies en fictief catalogusmateriaal, die een duizelingwekkende hoeveelheid kunsthistorische wetenswaardigheden etaleert en de lezer vertwijfeld doet grijpen naar een encyclopedie die hem zal leren dat de schrijver fictie en feiten op een duivelse manier door elkaar hutselt?

Kopiëren en vervalsen

Het thema van de (veranderde) kopie en van de vervalsing loopt als een rode draad door het werk van Perec en wordt vaak verbeeld in relatie met de schilderkunst.[11.] Al in een van zijn vroegste, niet uitgegeven romans, *Le condottiere* (1960), beschrijft Perec het leven van een vervalser, Gaspard Winckler, die na jarenlang beroemde meesters te hebben nagemaakt, tevergeefs probeert om in een kopie van een portret van de vijftiende-eeuwse Renaissance schilder Antonella da Messina, zijn eigen creativiteit te ontplooien en uit woede over zijn falen zijn opdrachtgever vermoordt. Een andere vervalser met minder absolute ambities, de Frans-Amerikaanse schilder Franz Hutting, figureert in *La vie mode d'emploi*, en is daarin een van de weinige

wél succesvolle kunstenaars. Deze Hutting is wereldberoemd geworden met zijn ‘nevelschilderijen, subtiel vervaardigde kopieën van beroemde schilderijen waarover hij vervolgens min of meer onduidelijke misteffecten geschilderd had die een onduidelijke grisaille tot resultaat hadden en waaruit de contouren van zijn vermaarde modellen nauwelijks te voorschijn kwamen’.[12.]

Kopiëren en vervalsen is echter niet alleen een geliefde bezigheid van Perecs personages, maar ook van Perec zelf. Net zoals Hutting bij zijn nevelschilderijen is uitgegaan van kopieën van beroemde meesterwerken, zo heeft Perec bij het schrijven van al zijn romans rijkelijk geput uit het werk van bewonderde voorgangers. Hij doet dat doorgaans door middel van citaten *en trompe l'oeil* die niet als zodanig worden gepresenteerd maar waarvan, bij nader inzien, de aanwezigheid vaak wel op de een of andere wijze gesignaleerd blijkt. Een vergelijking met de bronteksten laat zien dat deze citaten doorgaans licht gewijzigd zijn. In zijn debuutroman, *Les choses* (1965), heeft Perec zich onder meer door *L'Education sentimentale* laten inspireren. *Un homme qui dort* (1967) is een eigenzinnige remake van de beroemde novelle van Herman Melville over de kopiïst Bartleby en *La vie mode d'emploi* bevat, als men het postscriptum mag geloven, verwij-

zingen naar dertig auteurs onder wie ook Perec zelf. Ook het verhaal over kopieën en vervalsingen in *Un cabinetd'amateuris*, zoals men misschien al verwachtte, niet origineel. De zwendel met het kunstkabinet van Kürz lijkt verdacht veel op de geschiedenis van een vervalste collectie Chinees porcelein die door de kunsthistoricus Otto Kurz (!), net als Gombrich lid van het beroemde Warburg Instituut, in een in 1948 verschenen studie verteld wordt.[13.]

Deze 'intertekstualiteit' behoort, samen met het gebruik van de vrijwillig gekozen vormbeperkingen (de zogenaamde *contraintes*) en de alomtegenwoordige verwijzingen naar de geschiedenis van zijn eigen leven tot de basiskenmerken van Perecs werkwijze. Daarbij fungeren schilderijen en andersoortige afbeeldingen als voorkeursplaatsen voor intertekstuele verwijzingen. Zo hangt in het droom appartement van Sylvie en Jerôme dat op de eerste bladzijde van *Les Choses* wordt beschreven, een gravure van de raderboot *La ville-de-Montereau* waarop Frédéric Moreau, de held van *l'Education sentimentale*, zijn reis van Parijs naar Nogent maakte. Onder de talloze afbeeldingen die in *La vie mode d'emploi* de interieurs van de verschillende appartementen opfleuren, bevindt zich (in het antiquariaat van Mevrouw Marcia) een schilderij, *La Vénitienne*, waarvan de beschrijving opnieuw afkomstig is uit een passage uit Flauberts *Education sentimentale*, dit keer over de gemankeerde schilder Pellerin. In het pand aan de rue Simon-Crubellier vormen de schilderijen dus niet alleen het venster op de buitenwereld, maar ook op de literatuur.[14.]

De vervalsing als metafoor

Het ligt dan ook voor de hand om in Perecs verhalen over vervalsingen in de schilderkunst een provocerende verwijzing te herkennen naar een van zijn eigen favoriete procédés, het citeren zonder directe bronvermelding.[15.] Provocerend, omdat de tekstuele variant van vervalsing plagiaat is, en plagiaat nog altijd als een bedenkelijke vorm van bedrog wordt beschouwd. In feite keert Perec zich tegen de romantische opvatting van het kunstenaarschap volgens welke de oorspronkelijkheid, het kunstzinnig scheppen uit het niets, als hoogste goed geldt. De authenticiteit van een kunstwerk krijgt daarmee een buitensporig belang. Alleen op de voedingsbodem van een dergelijke romantische opvatting kunnen verschijnselen als vervalsing en plagiaat goed gedijen. In vroeger tijden, voor de romantiek, had men geen enkele probleem met imiteren en kopiëren, integendeel, men ging ervan uit dat elke kunstenaar schatplichtig was aan zijn voorgangers, en aan hen technieken en thema's ontleende.

Het klassieke kunstkabinet zoals dat bijvoorbeeld door Guillam van Haecht werd geschilderd, is een duidelijke picturale illustratie van deze laatste opvatting. Het was een eerbetoon aan een groep voorbeeldig geachte kunstenaars, in dit geval de Antwerpse school, en diende tevens om het prestige van deze school in bredere kring te verhogen. Ook al bestond een kunstkabinet grotendeels uit de reproductie van door anderen geschilderd werk, de schilder kon toch in de compositie en de techniek van zijn schilderij zijn eigen creativiteit tonen. Het kunstkabinet is dan ook bij uitstek geschikt als metafoor voor de literaire praktijk van het citeren waarbij het citaat tegelijk als eerbewijs en springplank dient.

Maar we hebben gezien dat Perec veel en graag ontleent zonder bronvermelding en daarbij de brontekst meestal enigszins wijzigt. Door het kunstkamerschilderij nu op te voeren als spil in een enorme vervalsingsoperatie, kan hij het toch gebruiken als metafoor voor zijn idiosyncratische procédé. Perec relativeert in zijn verhaal op drie manieren het strikte, romantische onderscheid tussen kopie/vervalsing en origineel. Allereerst benadrukt hij dat geen kopie ooit volmaakt gelijk is aan het origineel. De volgens het principe van het Droste-blikje gespiegelde kopieën in Kurz' kunstkamerschilderij vertonen telkens kleine variaties. Dit principe van de veranderde kopie vinden we terug in de veranderingen in tekstuele citaten. Vervolgens keert hij - bij de beschrijving van *De bezetenen van het Ontariomeer* - op een speelse manier de relatie tussen kopie en origineel om: de als kopie gepresenteerde miniatuur gaat vooraf aan het nog denkbeeldige origineel dat overigens nooit verwezenlijkt zal worden, waardoor de kopie uiteindelijk toch origineel wordt. Tenslotte laat hij zien dat degenen die zo'n ophef maken van het onderscheid tussen kopie en origineel, ‘echt’ of ‘vals’ helemaal niet in staat zijn om dat onderscheid te maken.

De zwendelaars in *Un cabinet d'amateur* hebben vrij spel omdat het publiek geconditioneerd is door het

waardecriterium van de authenticiteit en er bovendien niet van op de hoogte is dat op kunstkabinetten soms ook imaginaire schilderijen worden afgebeeld. Dat feit is, zoals we al gezien hebben, door Nowak wijselijk verzwegen. Bovendien wordt het genre van het kunstkamerschilderij allang niet meer beoefend op het moment dat Raffke/alias Kürz zijn kunstkabinet schildert. Bij het zien van een als een kopie gepresenteerd schilderij postuleert het publiek automatisch het bestaan van een authentiek origineel. Dat men ook vervalsingen zou kunnen kopiëren, dat een kopie een soort tweedegraadsvervalsing zou kunnen zijn, is een gedachte die niet in de lijn der verwachting ligt. Vervolgens zijn de potentiële kopers, museumdirecteuren en verzamelaars ook nog eens niet in staat om vervalsingen als zodanig te herkennen, omdat ze niet over de vereiste kunsthistorische kennis beschikken en zich dus moeten verlaten op de autoriteit van Nowak. Dank zij deze combinatie van conditionering en onwetendheid, snobisme en slaafse navolging, triomfeert de vervalsing.

Kopiëren en creëren

Bij nader inzien kunnen we *Un cabinet d'amateur*, die roman vol vervalste schilderijen, dan ook beschouwen als één lange *oratio pro domo*. Voor Perec is citeren een middel tot plaatsbepaling, een eerbetoon aan grotevoorgangers, maar ook en vooral een middel om met het oude, al gebruikte, iets nieuws te maken. Met het relativeren van het onderscheid tussen kopie/vervalsing en origineel ondergraaft Perec de zwaarmoedige opvatting van zijn kunstcriticus Nowak die het als tragisch beschouwt dat de moderne kunstenaar niets anders kan dan citeren, werken met fragmenten, brokstukken, omdat alles al een keer is uitgebeeld en verteld. De Perec van *La vie mode d'emploi* en *Un cabinet d'amateur* is van mening dat de kopie op eigen benen kan staan. Zijn jeugdwerk *Le condottiere* gaat nog over de onmogelijkheid om in een vervalsing kopie en creatie met elkaar te verenigen. *La vie mode d'emploi* wordt met veel virtuositeit gepresenteerd als de verbale weergave van een schilderij dat uiteindelijk toch niet blijkt te bestaan. *Un cabinet d'amateur*, de laatste bij zijn leven gepubliceerde roman, is een parabel over de vervalsing die triomfeert omdat hij door zijn eigen kopie een waarmerk van echtheid heeft gekregen.

Dit is echter wel een heel globale interpretatie die nog niet verklaart waarom Perec in *Un cabinet d'amateur* zijn lezer pagina's vol catalogusmateriaal voorschotelt. Wat is de functie van die beschrijvingen van al die denkbeeldige schilderijen en waarom neemt Perec de moeite om van sommige schilderijen zelfs de catalogusnummers te vermelden? In het boek zelf is daarvoor geen sleutel te vinden, maar Perec heeft in een interview in 1980 een tip van de sluier opgelicht.[16.] Daarin vertelt hij dat het hem moeilijk viel radicaal afscheid te nemen van de thema's en de personages van *La vie mode d'emploi*, en dat hij daarom het plan had opgevat om nog een soort *postscriptum* te schrijven. Zijn belangstelling voor het genre van de kunstkamerschilderijen bracht hem vervolgens op het idee om van dit *postscriptum* een reproductie van zijn grote roman te maken. Uit elk van de negenennegentig hoofdstukken van *La vie mode d'emploi* koos hij een of meerdere elementen en met behulp van die elementen verzon hij de verschillende schilderijen in *Un cabinet d'amateur* dat aldus tot een afspiegeling in miniatuur van het huis in de rue-Simon Crubellier uitgroeide.

Een recent gepubliceerde studie over de manuscripten van *Un cabinet d'amateur* laat zien hoe Perec de hoofdstukken in *La vie mode d'emploi* en de schilderijen van *Un cabinet d'amateur* heeft laten corresponderen.[17] De catalogusnummers van de schilderijen komen overeen met de hoofdstuknummering van *La vie mode d'emploi*. Dit blijken er overigens uiteindelijk slechts elf te zijn. Voor de overige verwijzingen moet men of een precieze vergelijking tussen de beide romans maken of zijn informatie putten uit de manuscripten. Hoe geraffineerd die verwijzingen zijn, wil ik hier tot slot met één enkel voorbeeld laten zien.

Maria-Boodschap met rotsen

Een van de belangwekkendste ontdekkingen die Nowak in zijn proefschrift beschrijft, betreft een schilderij uit de Italiaanse school, een *Maria-Boodschap met rotsen*. Deze Maria-Boodschap wordt drie maal genoemd in *Un cabinet d'amateur*. Allereerst wordt, in de samenvatting van de autobiografie van Raffke, de voorstelling op het schilderij beschreven. Midden in een steil, woest landschap bevindt zich een grot, waarin de heilige Maagd Maria zit, met een opengeslagen

boek op haar schoot. Enkele passen van haar verwijderd staat de aartsengel Gabriël met een lelie in zijn hand. Zij schijnt hem niet te zien. Op de achtergrond drijven jagers en hun meute een hert in het nauw. Na deze beschrijving wordt ook nog vermeld dat Raffke het schilderij in 1891 met bemiddeling van de wijnkoper James Tienappel heeft gekocht, een personage dat afkomstig is uit *De Toverberg*. Het schilderij komt een tweede maal ter sprake in de uit het proefschrift van Nowak geciteerde fragmenten. Nowak schrijft deze Maria-Boodschap toe aan Pisanello (Antonio Pisano 1395-1455), op grond van devele overeenkomsten met drie (werkelijk bestaande) schilderijen van deze schilder: het *Visioen van de heilige Eustachius* in de National Gallery, de *Legende van de Heilige Joris* in de Sant'Anastasia kerk in Verona en de *Maria-Boodschap* in de San Fermo Maggiore, eveneens te Verona. Het schilderij wordt een derde keer genoemd in een opsomming van de werken die op de Tweede Veiling Raffke onder de hamer gaan. De Maria-Boodschap wordt verkocht voor $ 112.000.

Een blik op de lijst met correspondenties tussen *La vie mode d'emploi* en *Un cabinetd'amateur* leert ons dat dit aan Pisanello toegeschreven schilderij verwijst naar het kortste hoofdstuk uit *La vie mode d'emploi*, hoofdstuk XVI. In een dienstbodenkamertje ligt juffrouw Célia Crespi onder een grijze wollen deken. Zij droomt: een doodbidder met van haat glimmende ogen staat tegenover haar en laat met zijn half opgeheven rechterhand een zwart omrand kaartje zien. Zijn linkerhand draagt een rood kussentje waarop twee medailles liggen. Achter hem strekt zich een Alpenlandschap uit: een meer waarvan de met wouden omgeven schijf bevroren en met sneeuw bedekt is. Op de voorgrond lopen drie figuren over een pad dat naar een kerkhof leidt. De beschrijving van het landschap is overgenomen uit de passage in *De Toverberg* waarin Hans Castorp, Joachim en de ernstig zieke Karen Karstedt de dodenakker op de Dorfsberg bezoeken.

De boze droom van Célia Crespi en de scène op het schilderij van Pisanello lijken zich te verhouden als een negatief tot een positief. De doodbidder heeft plaatsgemaakt voor een engel, de doodstijding is vervangen door de verkondiging van een geboorte, de rouwkaart door de blanke lelie, vast attribuut van de engel Gabriël en symbool van maagdelijkheid. Het landschap van beide scènes is vergelijkbaar, bergachtig en woest. Van de medailles is op Perecs beschrijving van Pisanello's schilderij geen spoor te vinden, maar dat raadsel is snel opgelost als men bedenkt dat Pisanello niet alleen als schilder, maar ook als medailleur in hoog aanzien stond en beroemd was om zijn gedetailleerde penningen.

De vervlechting van de droom van Célia Crespi met het schilderij van Pisanello voert ons naar het autobiografisch hart van Perecs werk. De naam Célia Crespi is een anagram van de voornaam van Perecs joodse moeder, die in het Pools Cyrla luidde en in het Frans Cécile. De geschiedenis van deze Célia Crespi verwijst naar cruciale data in het leven van Perec. Célia Crespi beviel in 1936 van een zoon die buiten Parijs werd grootgebracht en al snel voorgoed uit haar leven verdween. Over de identiteit van de vader liet Célia Crespi zich niet uit. Perecs eigen geboortedatum is 7 maart 1936. Zijn vader sneuvelde op 16 juni 1940. Perec werd in de herfst van 1941 met het Rode Kruis naar de Vercors in de vrije zone gestuurd; zijn moeder die op 11 februari 1943 naar Auschwitz werd gedeporteerd, zou hij niet meer terugzien.[18.] De gang naar het kerkhof en het hoofdstuknummer verwijzen naar de dood van de vader.

Hoewel de Maria-Boodschap in *Un cabinet d'amateur* hoopvoller perspectieven lijkt te bieden dan de sombere droom van Célia Crespi, schemert deze droom toch door de beschrijving van het schilderij heen. In beide gevallen gaat het om een moeder/kind relatie, maar in het eerste geval wordt gesuggereerd dat het kind dood is, in het tweede geval is het kind nog niet geboren en lijkt de vrouwenfiguur ook niet ontvankelijk voor de blijde boodschap van de engel: 'zij schijnt de engel niet te zien'. In beide gevallen loopt het moederschap uit op verlies en dood. Het bedrag dat het schilderij bij veiling opbrengt, 112.000 dollar, verwijst op bijna profanerende wijze naar de sterfdatum (11/2) van Perecs moeder.

Bij het lezen van de beschrijving van deze eenzame vrouwenfiguren dringt de vergelijking zich op met de *Madonna en Kind* van Matsys. Op dat prachtige schilderij dat Guillam van Haecht in zijn Kunstkamer van Cornelis van der Geest reproduceerde en dat door Nowak/Perec in zijn beschrijving daarvan zo opvallend verzwegen is, wordt de innige liefde tussen moeder en kind zo expressief verbeeld dat een van de latere eigenaars op de lijst van het schilderij de ope-

ningszin van het Hooglied liet graveren: 'Hij kusse mij met de kussen zijns monds'. Van Haecht, die zich bijna uitsluitend met de reproductie van het werk van anderen bezighield, wordt door Nowak beschreven als een jonge man met een melancholiek gezicht. Als je die melancholie ook autobiografisch wilt duiden, dan zou je kunnen zeggen dat zij voortkomt uit het besef dat een kunstenaar een leemte in zijn eigen belevingswereld alleen maar kan opvullen via de omweg van de reproductie van het werk van anderen. De weg die Perec heeft afgelegd van de onmogelijke vervalsing in *Le condottiere* naar de triomf van de vervalsing in *Un cabinet d'amateur* getuigt van de groei en de aanvaarding van dat besef.

Quentin Matsys, *Madonna en kind*.

Literatuur

Nederlandse vertalingen van het werk van Georges Perec verschenen bij De Arbeiderspers: *De dingen* (1990), *W of de jeugdherinnering* (1991), *Een kunstkabinet* (1991), *Wat voor brommertje met verchroomd stuur achter op de binnenplaats* (1993) en *Het leven een gebruiksaanwijzing* (1995).

Manet van Monfrans (1944) is docent Franse Taal-en Letterkunde bij de vakgroep Europese Studies van de Universiteit van Amsterdam. Ze is recensentvan NRC Handelsblad en redacteur van de Franse Bibliotheek van G.A. Van Oorschot.

Eindnoten:

1. De Nederlandse vertaling van Edu Borger, *Het leven een gebruiksaanwijzing*, verscheen in 1995 bij de Arbeiderspers.
2. De symboliek van de twee hardgekookte eieren, in de kiem gesmoord leven, onderstreept het romantische topos van het conflict tussen kunst en leven, schepping en voortplanting, een conflict dat in in het geval van Valène helemaal niets heeft opgeleverd. Valène heeft kind noch kraai en sterft naast een mislukt schilderij.
3. *Le Chef-d'oeuvre inconnu* is een van de *contes philosophiques* die in de *Comédie humaine* zijn opgenomen. De schilder Frenhofer heeft tien jaar lang besteed aan het schilderen van een meesterwerk zonder het ooit aan iemand te laten zien. Als hij het eindelijk toont, aan de jonge, pas in Parijs aangekomen Poussin en diens leermeester Forbus, kunnen deze hun ontsteltenis niet verbergen. Het doek is bedekt met dikke lagen verf, een brij van kleuren en lijnen; slechts in een hoek is een stukje van een prachtig geschilderde vrouwenvoet zichtbaar.
4. Emile Zola, ‘Ebauche de l'Oeuvre’. In: *Les Rougon-Macquart*. Paris, Gallimard, Pléiade IV, 1966, p. 1356.
5. Dat Perec zijn ambitieuze doelstelling gemeen heeft met de grote negentiende-eeuwse romanschrijvers wil uiteraard niet zeggen dat *La vie mode d'emploi* op eenzelfde manier geconstrueerd is en op eenzelfde manier gelezen kan worden als bijvoorbeeld *L'Education sentimentale*. Perec heeft zich bij de compositie van zijn roman onderworpen aan een heel stelsel van zelfbedachte regels die onder meer de volgorde van de beschrijvingen van de honderd vertrekken van het huis, de bezigheden van de bewoners en de elementen waaruit de verschillende boedels zijn samengesteld, programmeren. Deze stricte programmering heeft geleid tot een proliferatie van verhalen die bovendien mozaïeksgewijs verteld worden. Het is aan de lezer om de verschillende verhaallijnen te reconstrueren.
6. Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*. Paris, Denoël, 1979/1988. Ik baseer me bij de weergave van de citaten op de Nederlandse vertaling van Leo van Maris, *Een kunstkabinet*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1991.
7. Verwijzingen naar de geschiedenis van Duitsland zijn bij Perec, wiens Pools-joodse ouders beiden in de Tweede Wereldoorlog omkwamen, nooit onschuldig. In zijn autobiografie *Wou le souvenir d'enfance* roept Perec de geschiedenis van het interbellum en van de Tweede Wereldoorlog op; *Un cabinet d'amateur* beslaat de periode tussen de Frans-Duitse oorlog van 1870 en de Eerste Wereldoorlog en bevat toespelingen op het Wilhelminische Duitsland.
8. Ernst H. Gombrich, *Art and illusion, A study in the psychology of pictorial representation*. (Oxford, Phaidon Press, 1960) gaat over de stapsgewijze ontdekkingen op het gebied van de

picturale weergave van de werkelijkheid en over de rol die traditie en waarneming daarbij spelen. Gombrich benadrukt het belang van de traditie: 'All paintings owe more to other paintings than they owe to direct observation'. (p.268) De (figuratieve) kunstenaar kan de waarneembare werkelijkheid slechts weergeven als hij de traditionele schema's en het werk van zijn voorgangers als uitgangspunt neemt.

9. Zie voor een beknopt overzicht van de geschiedenis van het kunstkamerschilderij: Gary Schwartz, 'Love in the Kunstkamer, Additions to the work of Guillam van Haecht (1593-1637)'. In: Tableau, Fine Arts Magazine, 18e Jaargang/Volume 8, nr. 6, 1996, p. 43-52. Guillam van Haecht was de eerste schilder die zich bijna uitsluitend bezighield met de creatieve reproductie van het werk van andere schilders.
10. De titel verwijst ook naar een scène uit *Impressions d'Afrique* van Raymond Roussel (Paris, Pauvert, 1963) p. 77.
11. Zie hierover Marcel Benabou, 'Faux et usage de faux chez Perec'. In: *Cabinet d'amateur* no 3, printemps 1994, p. 25-36.
12. Huttings schilderijen die beschreven worden in hoofdstuk XI van *La Vie mode d'emploi* bevatten behalve een verwijzing naar Balzacs verhaal, ook een toespeling op het werk van Turner. Het is in dit verband aardig om te lezen wat Gombrich over de schilderijen van Turner schrijft: 'the structure of objects is often quite swallowed up by the modifications of the moment -mist, light and dazzle'. *Art and illusion(op.cit)*, p. 250.
13. Otto Kurz, *Faux et faussaires* [oorspronkelijke titel *Fakes*]. Paris, Flammarion, [1948] (1983), p. 233-238.
14. Zie voor een inventaris van deze afbeeldingen: Bernard Magné, 'Lavis mode d'emploi'. In: *Cahiers Perec*, no 1 (Paris, POL, 1985) p. 232-246.
15. Er is wel een wezenlijk verschil tussen vervalsen en plagiaat plegen: in het eerste geval is men er op uit een imitatie voor een authentiek werk van een beroemd kunstenaar te laten doorgaan en heeft men er alle belang bij om zelf anoniem te blijven. Het motief is dan veelal geldelijk gewin. In het tweede geval eigent men zich heimelijk het werk van een ander toe, zonder diens naam te noemen. Dan kan het gaan om het verhullen van eigen onvermogen of om plezier in het spel met de verwachtingen en de kennis van de lezer.
16. Georges Perec/Gérard-Julien Salvy, 'Démarches'. Geciteerd in: *Cahiers Georges Perec*, no 6, *L'oeil d'abord*. Paris, Seuil, 1996, p. 136.
17. Andrée Chauvin, Hans Hartje, e a., Le 'cahier des charges' d'*Un cabinet d'amateur*. In: *Cahiers Perec*, no 6, p. 128-155.
18. De sterfdata van Perecs ouders, 11/2 en 16/6, komen in alle mogelijke configuraties in zijn werk terug.

Clemens Arts
Een uitgelezen verdwijning
Over *La disparition* van Georges Perec en *Der Erwählte* van Thomas Mann

Waarschijnlijk dankt Georges Perec in het Nederlands taalgebied zijn voornaamste bekendheid nog steeds aan *La disparition* (1969). Hoewel hetwerkvan deze schrijver door een gestage stroom van vertalingen steeds verder voor ons ontsloten wordt, betreft het hier opmerkelijk genoeg nu net een roman die tot nu toe nog niet in het Nederlands beschikbaar is.[1.] Dat juist dit boek toch zo'n grote naambekendheid heeft opgebouwd in onze welingelichte kringen, dankt het uiteraard aan zijn ‘Opperlandse’ reputatie: van de eerste tot en met de laatste bladzijde ontbreekt in *La disparition* de letter e. Om deze curieuze verdwijning enigszins te kunnen plaatsen, is het allereerst goed om te weten dat Perec toegewijd lid was van de Ouvroir de Littérature Potentielle, afgekort Oulipo[2.]. Achter die naam verbergt zich een nogal buitenissig gezelschap, bestaande uit schrijvers en wiskundigen die de literatuur een handje willen helpen door het uitvinden van, en het experimenteren met zogenaamde *contraintes:* consequent gehanteerde, maar op zichzelf volstrekt willekeurige vormbeperkingen. De contrainte die centraal staat in *La disparition* is het lipogram, oftewel het vermijden van een of meer letters van het alfabet. In dit geval gaat het zoals gezegd om de *e*.

Een roman schrijven van meer dan driehonderd bladzijden waarin deze, ook in het Frans verreweg meest gebruikte letter geen enkele keer voorkomt, is waarlijk geen peuleschil: Perec komt om deze en aanverwante prestaties dan ook prominent voor in het *Guinness Book of Records*. Toch heeft het huzarenstukje hem op literair gebied de enigszins twijfelachtige reputatie van taalvirtuoos of, denigrerender, taalatleet opgeleverd. Het gevaar dat immers levensgroot op de loer ligt bij het schrijven van literatuur met behulp van dit soort ludieke vormprincipes, is dat ze mogelijke andere aspecten van de tekst in de schaduw stellen. In de visie van de meeste lezers en critici is literair raffinement nu eenmaal gedoemd het af te leggen tegen botte willekeur en blinde vormdwang. Zo kan het gebeuren dat *La disparition* wel eens het bekendste en tegelijk het minst gelezen boek van Perec zou kunnen zijn.

Het is niettemin hemeltergend deze roman als niet meer dan een literair curiosum af te doen en, nog erger, ongelezen te laten. Om te beginnen biedt hij namelijk een uiterst vermakelijk tijdverdrijf: in een hoog tempo volgen de wonderlijkste gebeurtenissen elkaar op en buitelen de meest hilarische anekdotes over elkaar heen. Ook wordt de tijdgeest van de jaren zestig er tot in de kleinste details in weergegeven, van de politieke situatie tot en met het taalgebruik, van de confectiemode tot en met de culinaire gewoonten. Dit alles is tenslotte verweven in een dicht net van al dan niet openlijke verwijzingen naar, en citaten en bewerkingen van de meest disparate bronnen uit de wereldliteratuur. Zonder overdrijving kan dan ook worden gesteld dat *La disparition* het hele universum (en dus de bestaande literatuur) wil vatten in een gloednieuwe taal: het *e*-loze Frans.

Al met al rijst natuurlijk desondanks de vraagwaarom Perec het in 's hemelsnaam de moeite waard vond, zich zo'n extreme vormdwang op te leggen, te meer omdat hij in interviews meermaals zijn beklag heeft gedaan over het lot van zijn hierboven

geschetste reputatie. Zou het hem er alleen om te doen zijn geweest te bewijzen dat drastische vormbeperkingen de aanzet kunnen geven tot een ware explosie van creativiteit? Een ander antwoord ligt misschien besloten in het feit dat in *La disparition* de op zichzelf betekenisloze weglating van de e verheven wordt tot de rang van thema: het boek is niet alleen het beslag van een verdwijning, het is er ook het *ver*slag van: in de vorm van een thriller waarin het ene na het andere personage op mysterieuze wijze vermist raakt of wordt vermoord. Al deze mensen beseffen vagelijk dat er iets aan hen ontbreekt, dat er een onuitsprekelijke doem

op hen rust. Gaandeweg komen ze erachter dat deze waarschijnlijk te maken heeft met hun afstamming: ze blijken allemaal familie van elkaar te zijn. Bovendien wordt het de meesten van hen duidelijk dat de taal in deze wrede vervloeking een belangrijke rol speelt. Het inzicht in de oplossing komt in alle gevallen te laat, of beter, blijkt zonder uitzondering fataal. Met de veroordeelde romanfiguren van Perec is het ongeveer gesteld als met de Efraïmieten in *Richteren* (12, 5-6), die het woord *sjibboleth* niet goed konden uitspreken en om die reden in groten getale door de troepen van Jefta werden vermoord. Ook in dat verhaal sterven mensen aan de noodlottige combinatie van een willekeurig, op zichzelf volstrekt betekenisloos taalverschijnsel (te weten het verschil tussen *sjibboleih* en *sibboleth*) en hun in beginsel al even willekeurige (biologische en culturele) afkomst. Ik zal proberen dit inzicht te illustreren aan een van de vele verhaallijnen, die een verband legt met een roman van de door Perec hevig bewonderde Thomas Mann.

Anton Voyl, het eerste slachtoffer in *La disparition*, is net als zovele anderen in het boek wanhopig op zoek naar ‘the figure in the carpet’, het ontbrekende puzzlestukje. Hij beseft niet dat zijn eigen naam het gemis al in zich draagt (*Voy[e]l[le] = klinker*). Een van zijn pogingen het raadsel van zijn bes taan te doorgronden behelst het besluit een dagboek te gaan bijhouden, eveneens met de titel ‘La disparition’. Het wordt geen dagboek in de gebruikelijke zin, maar lijkt Voyl eerder de gelegenheid tot literaire vingeroefeningen te bieden: zo schrijft hij er het plot in op van een ingewikkelde roman met ‘oedipale’ trekjes. De hoofdpersoon, Aignan, zeult de ontbrekende letter ook al met zich mee in zijn naam (*Aignan = E néant = E niets*) en ook hij trekt erop uit om het geheim van zijn existentie te doorgronden. Op een van zijn reizen komt hij dan de onvermijdelijke Sfinx tegen die hem het volgende raadsel opgeeft:

> Y a-t-il un animal
> Qui ait un corps fait d'un rond pas tout à fait clos
> Finissant par un trait plutôt droit?
> (*La disparition*, p. 44)
>
> [Wat voor ding of individu
> Huist in 'n rond, bijna dicht lichaam
> Dat ophoudt in 'n lijn, nogal strak van aanblik?]

Aignan antwoordt niet zonder logica dat de beschrijving op hemzelf slaaten dieoplossing brengt redding: de Sfinx stort zich plichtsgetrouw in het ravijn. Daarna doorloopt Aignan alle stadia van een heuse *Bildungsroman:* hij beleeft avonturen die een frappante gelijkenis vertonen met de wederwaardigheden van een vroegmiddeleeuwse boetedoener, de latere paus en heilige Gregorius.

Deze Gregorius (ook wel Grigorß genaamd), de vrucht van een zondige liefde tussen zus en broer, herhaalt deze zonde jaren later door zijn eigen moeder te huwen. Als hij toevallig achter deze toedracht komt, besluit hij tot eeuwige boetedoening op een kale steen, gelegen in het midden van een afgelegen meer. Na zeventien jaar op deze steen te hebben doorgebracht en intussen te zijn verschrompeld tot ongeveer de grootte van een egel, wordt hij ontdekt door twee afgezanten uit de Heilige Stad aan wie in een droom een bloedend Heilig Lam verschenen is met de mededeling dat de nieuwe paus zich bevond op een kale steen ver van Rome. Na zijn goddelijke uitverkiezing, wordt de heilige Gregorius een van de meest godsvruchtige en

menslievende pausen die Rome ooit hebben geregeerd. Dit is in een notedop de traditionele Gregoriusstof, die Georges Perec en Anton Voyl dus tot bijna in het kleinste detail hernemen. Ze baseren zich daarbij evenwel niet direct op de middeleeuwse bronnen, maar op een late roman van Thomas Mann: *Der Erwählte* (1951). Hetwonderbaarlijke verhaal van Gregorius is in de loop van de literaire geschiedenis menigmaal aangehaald, naverteld en omgevormd. Thomas Mann en Georges Perec zijn dan ook bij lange na niet de enigen die zich aan deze intertekstuele *Fundgrube* hebben vergrepen. In *La disparition* wordt overigens helemaal niet geheimzinnig gedaan over de literaire herkomst van Aignan's avonturen:

> Puis la vocation d'Aignan s'amplifiait. Il lui arrivait alors tout un brouillamini d'obscurs avatars qui simulait, mot pour mot, trait pour trait, sauf dans sa conclusion, la Saga aux profonds chaînons, l'amusant, mais pourtant moral, pourtant touchant roman qui avait jadis nourri la Chanson d'un troubadour du nom d'Hartmann, puis qu'un Thomas Mann à son tour avait suivi, y puisant par trois fois son inspiration.(*La disparition*, p. 45)

> [Daarna springt Aignan's aanwijzing door God zichtbaar in 't oog. Hij maakt dan flink wat obscuurs & avontuurlijks door dat woord voor woord, zin voor zin tot aan 't slot 'n Saga volgt, 'n amusant, maar ook moralistisch, maar ook raak prozastuk dat ooit 't oorsprongspunt was voor 'n zang van 'n troubadour (zijn naam was Hartmann), waar daarna 'n Thomas Mann op zijn minst vijf maal zijn stof vandaan haalt, zijn invalsrijkdom uit put.]

De bron moge in dit geval dus eenvoudig te identificeren zijn, met de intentie van de verwijzing is dat veel minder het geval: moeten we die ludiek, serieus, satirisch, of nog anders opvatten? Zoals te verwachten, kan het antwoord op deze vraag niet eensluidend zijn. Er zijn namelijk legio raakpunten tussen *Der Erwählte* en *La disparition* aan te wijzen: ten eerste is daar de titel van de Franse vertaling van *Der Erwählte, L'élu*, dat met enige goede wil alweer gelezen kan worden als een woordgrap die de verdwenen letter aanduidt ('l'*e* lu' = 'de gelezen *e*'). In een roman die de verdwijning van die letter in woord en gebaar centraal stelt, zou zo'n knipoog de verwijzing uiteraard al volledig rechtvaardigen. Er valt echter ook een treffende analogie te bespeuren in de werkwijze van de twee schrijvers: zoals Thomas Mann de meest disparate bronnen absorbeert en deze oneerbiedig naar eigen smaak en inzicht omsmelt tot een nieuw geheel, zo 'fagociteert' Perec op zijn beurt de bronnen waar hij uit put, dus ook Der *Erwählte*.[3.]

Het staat overigens allerminst vast dat het Mann en Perec bittere ernst was met het toch wel aangrijpende verhaal van Grigorß. In het geval van eerstgenoemde beschikken we zelfs over een duidelijke aanwijzing voor het tegendeel. Mann had dit materiaal namelijk al eens eerder gebruikt voor zijn *Doktor Faustus*. Hoofdstuk 31 van die roman bevat een uiterst beknopte samenvatting van het verhaalgegeven, vergelijkbaar met de synopsis uit het dagboek van Anton Voyl. Adrian Leverkühn, de bezeten componist en hoofdpersoon van *Doktor Faustus*, beleeft een heidens plezier aan zijn lectuur van de *Gregorius* van Hartmann von Aue, Mann's voornaamste bron voor *Der Erwählte:*

> Sie hatten manchen Abend zusammen darin gelesen, und was dabei vor allem auf seine Kosten gekommen, war Adrians Sinn für Komik gewesen, diese Begierde nach dem Lachen, - ja, Tränen-lachen-Können...(*Doktor Faustus*, p. 419)

Adrian is voornemens dit verhaal op muziek te zetten voor een pathetisch-groteske voorstelling voor het poppentheater. Nu heeft Manns een paar jaar daarna verschenen Der *Erwählte* op het eerste gezicht misschien niet zo gek veel weg van een marionettenstuk, toch is het niet geheel onmogelijk deze roman op te vatten als een uitwerking van Leverkühns satirische bedoelingen. Daar is bijvoorbeeld het uiterst merkwaardige taalgebruik, dat vooral in de dialogen van het boek wordt gebezigd. De overbekende criticus Marcel Reich-Ranicki houdt dit zelfs voor het mooiste ('das süffigste, das amüsanteste') koeterwaals dat in de Duitse literatuur voorkomt. Thomas Mann had een vaag soort internationaal middeleeuws voor ogen, zogezegd 'eine Sprache über den Sprachen', en een programmatische uitweiding van zijn verteller, de in een Ierse monnik geïncarneerde 'Geist der Erzählung', luidt dan ook als volgt:

> Aber es ist ganz ungewiß in welcher Sprache ich schreibe, ob lateinisch, französisch, deutsch oder angelsächsisch, und es ist auch das gleiche, denn schreibe ich etwa auf thiudisc, wie die Helvetien Bewohnenden Alamannen reden, so steht morgen Britisch auf dem Papier, und es ist ein britunsches Buch, das ich geschrieben habe. Keineswegs behaupte ich, daß ich die Sprachen alle beherrsche, aber sie rinnen mir zusammen in meinem Schreiben und werden eins, nämlich Sprache. [...] Gott ist Geist, und über den Sprachen ist die Sprache.(*Der Erwählte*, p. 14)

Net als voor *Der Erwählte*, geldt ook voor *La disparition* dat het geschreven is in een weliswaar bekend aandoende, maar toch volledig nieuwe taal. In beide boeken roept het taalgebruik dan ook associaties op met tijden waarin de officiële talen nog niet in hun huidige vorm waren uitgekristalliseerd, met alle variatie en levendigheid van dien: of dit nu het fantastische middeleeuwse Esperanto van Thomas Mann betreft, of het ongehoorde *e*-loze Frans van Georges Perec, dat wel eens in verbinding is gebracht met het

kolkende, niet door enige spellingscommissie beteugelde taalgebruik van een François Rabelais.

Het spreekt vanzelf dat de tot nu toe beschreven overeenkomsten tussen beide romans en de werkwijzen van hun auteurs eigenlijk tot stand komen, doordat de ene tekst wordt geactiveerd in de andere. De lezer krijgt ze zodoende gelijktijdig voorgeschoteld en gaat ze voortaan allebei met andere ogen bekijken. Op die manier treden echter niet alleen de overeenkomsten aan de dag, maar ook de verschillen. Het relaas van Anton Voyl blijkt namelijk op een essentieel punt af te wijken van dat van de Ierse monnik, het krijgt een heel andere *clou*. Om te beginnen volgen hier twee nog min of meer corresponderende beschrijvingen van het zware lot dat de zondaar wacht op de kale steen, allereerst in de versie van Mann:

> Schließlich, nach etwa fünfzehn Jahren, war er nicht viel größer als ein Igel, ein filzig-borstiges, mit Moos überwachsenes Naturding, dem kein Wetter mehr etwas anhatte, und an dem die zurückgebildeten Gliedmaßen, Ärmchen und Beinchen, auch Äuglein und Mundöffnung schwer zu erkennen war. (*Der Erwählte*, p. 194-195)

Vervolgens in de bewerking van Perec:

> Puis, sous-nutri, mal nu tri, nonobstant l'amical humus qu'Il lui donnait dans Sa compassion, il finit par maigrir: il maigrit, il continua à maigrir. Il fut maigrichon. Il s'obstina à maigrir. Il maigrit tant qu'il diminua, qu'il raccourcit. Il s'amoindrit; d'abord il fut moins haut qu'un nain, puis, à la fin, un vrai homunculus, un diminutif, un nain pas plus gros qu'un oursin... (*La disparition*, p. 48-49)
> [Daarna ontbrak 't 'm alras aan mondvoorraad: 't proviand was schaars. Ondanks 't amicaal soort humus dat Hij 'm gaf (barmhartig als Hij was) raakt hij dan ook flink wat kilo's kwijt: hij raakt daar zo'n aantal van kwijt dat hij dun wordt: knap dun. Hij wordt zo dun dat zijn lichaam kwijnt; hij kort in, hij slinkt, kortom hij krimpt. Na 't aanvangsstadium krijgt hij al gauw 'n lilliputachtig aanzicht, maar na loop van tijd wordt hij waarlijk 'n homunculus,'n minuscuul,'n turf zo groot als 'n mol...]

Maar in tegenstelling tot wat er in het overgeleverde verhaal (en ook bij Mann) gebeurt, wordt Aignan bij Perec zo minuscuul dat hij door de Roomsche delegatie niet eens meer wordt aangetroffen:

> ‘Mais, là-haut, au grand dam du cardinal, dont la foi vacilla, nonobstant l'affirmation du Divin Mouton, il n'y avait nul Aignan. Il avait tout à fait disparu, prouvant ainsi qu'il n'avait pas connu jusqu'au bout la Compassion du Tout-Puissant... (*La disparition*, p. 48-49)
> [Maar tot 's kardinaals onthutsing (waardoor hij bijkans van zijn godstrouw af raakt) blijkt Aignan daar, ondanks 'n uitspraak van 't Almachtig Lam, totaal onvindbaar, ja spoorloos. Zo toont hij aan dat God toch nooit totaal barmhartig voor 'm was...]

Het niet onaanzienlijke thematische contrast dat zich hier voordoet, is volgens mij ook van toepassing op de twee romans in het algemeen. Dit heeft niet zozeer te maken met uitverkiezing - per slot van rekening zijn de personages van Perec op hun manier ook uitverkorenen -, maar met genade. In het universum van *La disparition* is er geen plaats voor compassie van de Almachtige: wie behept is met de onzegbare vloek is er ook toe veroordeeld deze voor altijd met zich mee te dragen en er uiteindelijk aan te gronde te gaan. Met de genadige uitverkiezing die Grigorß na al zijn beproevingen ten deel valt, heeft zo'n verdoemenis gemeen dat ze voor de gewone sterveling al even ondoorgrondelijk blijft. Daarvan is ook de inmiddels paus geworden Gregorius doordrongen:

> Denn er sagte, würdig sei keiner, und er selbst sei von Fleisches Wegen seiner Würde am allerunwürdigsten und nur durch eine Erwählung die an Willkür grenze, zu ihr erhoben worden.' (Der *Erwählte*, p. 239)

Met een beetje goede wil zou je kunnen stellen dat er een soortgelijke willekeur ten grondslag ligt aan beide romans. Het moedwillig weglaten van een letter leidt in *La disparition* tot de onherroepelijke ondergang van enkele speciaal daartoe uitgekozen personages. Misschien kunnen we achter de iets minder vrijblijvende bedoelingen van deze ludieke actie komen

door ons oor te luister te leggen bij Anton Voyl. In zijn dagboek geeft deze namelijk uitgebreid commentaar over dit onderwerp, op de verbanden met het verhaal van de uitverkorene en op het feit dat het hem onmogelijk is zijn roman te voltooien:

> Nonobstant Thomas Mann, ma conclusion s'imposait, confia Anton Voyl quand il mit un point final à son roman; à son brouillon, disons plutôt, sinon à son synopsis, car s'il imagina à foison sa narration, il n'arriva jamais à l'instant crucial du Discours. [...] dans son journal, il s'autojustifia par un inouï baralipton: si, postulait-il a priori, mon roman pouvait s'accomplir, il faudrait l'accomplir; mais, poursuivait-il, s'il s'accomplissait, n'ouvrirait-il pas sur un savoir si clair, si pur, si dur, qu'aucun parmi nous l'ayant lu, n'y survivrait un instant? Car, poursuivaitil, la fiction a toujours voulu qu'il n'y ait qu'un Aignan pour s'affranchir du Sphinx. Aignan disparu, nul Logos triomphant n'offrira plus jamais son consolant pouvoir. Donc, concluait-il, nul discours jamais n'abolira l'hasard.' (La *disparition*, p. 50-51)
> [Ondanks Thomas Mann, stond dit slot al vast, sprak Anton Voyl op 't punt dat hij zijn roman afsloot; zijn kladzooi, houdt 't daar maar op, of zijn synopsis, want ook al zag hij 't totaal van zijn saga al vanaf haar aanvang voor zich, hij kwam maar nooit bij 't cruciaal punt van 't Discours uit. [...] In zijn journaal schrijft hij van zich af d.m.v. 'n puzzlachtig abracadabra: als mijn roman af kon zijn, zou dit ook strikt nodig zijn; maar, ging hij door, als dat kon, ontkwam hij dan aan 't uitzicht op 'n knowhow zo puur, zo rotsvast dat nobody van ons ook maar 'n minuut door kon gaan, maar daar plotsklaps aan dood zou gaan? Want, ging hij door, 't dichtstuk had altijd al als oplossing dat Aignan 'n unicum was als winnaar contra 'n Sfinx. Maar nu Aignan futsi was, kon n'import wat voor optimistisch Logos ons dan nog tot troost zijn? Dus - dat was zijn slotzin - wat voor discours dan ook schaft 'n factor als kans nooit af.]

Wat moeten we nu aan met deze rare gedachtenkronkels? Enerzijds zou het afmaken van zijn boek de vervulling betekenen van een wens, of eigenlijk een noodzaak ('il faudrait l'accomplir'): te weten het schrijven van het absolute boek, het boek dat leidt tot een definitief inzicht in de werkelijkheid. Een beroemd voorbeeld van dit romantisch streven naar een volledige fusie tussen boek en universum is Stéphane Mallarmé's onvoltooid gebleven project van 'Le Livre'. De vruchteloosheid van dit streven wordt in de hierboven geciteerde passage uit *La disparition* tragisch-ironisch gesuggereerd door de reprise van een ander beroemd geschrift van Mallarmé: 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard'. In de licht gewijzigde vorm die Anton Voyl voor zijn rekening neemt, wordt het een krachtige uitspraak die aan het eind van de roman een nadere toelichting krijgt:

> [...] sous nos solutions transparaissait toujours l'illusion d'un savoir total qui n'appartînt jamais à aucun parmi nous, ni aux protagons, ni au scrivain [...], nous condamnant ainsi à discourir sans fin, nourrissant la narration, ourdissant son fil idiot, grossissant son vain charabia, sans jamais aboutir

> à l'insultant point cardinal, l'horizon, l'infini où tout paraissait s'unir, où paraissait s'offrir la solution [...] (*La disparition*, p. 304)
> [...] wat voor oplossing zich ons ook aanbood, daaruit ontstond toch altijd 'n illusoir soort inzicht dat al 't zijn omvat, maar dat nooit van ons kon zijn voorwaar, noch van 'n romanfiguur noch van d'n schrijvaar. [...]. Voor straf laat 't ons voor altijd doorgaan in ons discours; zo wordt zijn saga imposant, zo spint 'n nogal idioot plot zich uit, zo blaast zijn blablabla zich al maar op, maar dat komt nooit uit op 'n cruciaal punt of horizon, 't infinitum waarin al wat is saamhorig lijkt, waar 'n oplossing voorradig lijkt [...]

Ook al heeft de auteur van *La disparition* trekjes van een kwade genius die sadistisch de touwtjes van zijn personages bedient (en in het boek worden er zware verdenkingen in die richting uitgesproken), tenslotte blijkt hij net zo machteloos als zij te staan tegenover de 'illusion d'un savoir total'. Hier treedt overigens alweer een overeenkomst op met Der *Erwählte:* in beide romans wordt de illusie gewekt van een alwetende, almachtige vertellersinstantie (bij Thomas Mann wordt deze zoals gezegd zelfs de 'Geist der Erzählung' genoemd). In beide gevallen wordt er edoch behoor-

lijk de spot gedreven met die ogenschijnlijke almacht. Enerzijds blijkt volledige kennis van de werkelijkheid door de taal dus onmogelijk, anderzijds wijst Voyl echter nadrukkelijk op de gevaren die zo'n totale beheersing met zich mee zou brengen. Zoals het eerder aangehaalde voorbeeld van het sjibboleth al aangaf, wordt taal die zichzelf absoluut stelt (die als zodanig door het leven gaat) oppermachtig en kan uiteindelijk zelfs ontaarden in onderdrukking en wreedheid. Taaluitingen die geacht worden samen te vallen met de werkelijkheid, verworden dan tot een niets en niemand ontziend wapen van willekeur. Het is een situatie die de personages van Perec aan den lijve ondervinden, en die ook in de verte doet denken aan het noodlot van Aignan, de hoofdpersoon van de roman waar Voyl maar geen einde aan kan maken. Juist dit niet kunnen afronden van zijn roman, het inzicht dat het toeval niet uit de taal te weren is, blijkt de enige troost die Anton Voyl rest bij het schrijven van zijn dagboek.

Het is een schrale troost: het desperate streven naar een absolute tekst, waar factoren van buitenaf geen invloed op kunnen uitoefenen, was schrijvers nu juist ingegeven door het weinig hoopgevende besef dat taal *niet* kan samenvallen met de werkelijkheid en deze daarom per definitie geweld aandoet, dat, om het anders uit te drukken, contingentie onherroepelijk leidt tot destructie. Het volgende citaat van Perec mag dan volledig uit het verband zijn gerukt van het ‘autobiografische’ boek *W ou le souvenir d'enfance*, het verwoordt niettemin deze zelfde gedachte die ook in *La disparition* in het geding is:

> [...] je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 59)
> [...] ik weet dat wat ik zeg blanco is, neutraal is, een definitief teken is van een definitieve vernietiging, (vertaling van Edu Borger, p. 54)

Uiteindelijk heeft de aanvankelijk hooguit speels aandoende vertakking van *La disparition* naar *Der Erwählte* ons op het spoor gezet van een aantal minder in het oog springende betekenislagen van de roman. Wie het boek niet enkel als *gadget* wenst te beschouwen en de moeite neemt het te lezen, leert het kennen als een buitengewoon veelzijdige roman die onderwerpen aan de orde stelt als Taal en Schrijverschap, maar ook, en daarmee onlosmakelijk verbonden: Leven, Dood en Vernietiging. Grote thema's waarmee Perec zich in zijn werk uitsluitend indirect inlaat, soms op uiterst vernuftige wijze, vaak met de wanhoop van de slappe lach. Immers, volgens het dictum van ‘Ramun Quayno’ die de ‘Scriptor’ ons in zijnpostscriptum nog als wijze raad meegeeft:

> L'on n'inscit pas pour assombrir la population. (*La disparition*, p. 312)
> Dat nooit schriftuur 't volk mistroostig maak. (vertaling van ‘Pit Mus’, p. 59)

Literatuur

Georges Perec, *La disparition*. Parijs, Denoël, 1969.

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*. Parijs, Denoël, 1975. [Nederlandse vertaling: *W of de jeugdherinnering*. Vertaald door Edu Borger, Amsterdam, De Arbeiderspers] 1991.
Georges Perec, 'Roman als lipogram', postscriptum van La disparition. Vertaald door Piet Meeuse, Raster, nr.54, p. 57-59.
Thomas Mann, *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main, Fischer, Stockholmer Gesamtausgabe, 1956. [Nederlandse vertaling: *Doctor Faustus: het leven van de Duitse toondichter Adrian Leverkühn, verteld dooreen vriend*. Vertaald door Thomas Graftdijk, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1985]
Thomas Mann, *Der Erwählte*. Frankfurt am Main, Fischer, Stockholmer Gesamtausgabe, 1959. [Nederlandse vertaling: *De uitverkorene*. Vertaald door Tinke Davids, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1991]

Clemens Arts (1965) studeerde Frans en Italiaans in Utrecht en Bologna en was daarna verbonden aan de Vakgroep Frans in Leiden. Momenteel is hij werkzaam als vertaler en schrijft hij een proefschrift over de literaire groepen Oulipo en Tel Quel.

Eindnoten:

1. Dit geldt niet voor het postscriptum van de roman, dat is vertaald door Piet Meeuse, *Roster*, 54, 1991, p. 57-59. De meeste vertalingen van de hierna aangehaalde passages zijn dan ook van mijn hand.
2. In het Nederlands ook wel afgekort als 'Wemoli' (Werkplaats voor Mogelijke Literatuur). Voor een inleiding op de Oulipo, zie *Roster*, 54, 1991.
3. 'Fagocyt: ben. voor witte bloedlichaampjes die bacteriën en stukjes afgestorven weefsel in zich kunnen opnemen en verteren' (*Van Dale*). De uitdrukking 'fagociteren' ontleen ik aan Perec.

Mouchette
Kwatrijnen en verhalen

Het is een vreemde gedachte dat de gedichten van Mouchette voor het grootste gedeelte geschreven worden door een computerprogramma. Het persoonlijke karakter van haar poëzie en proza doet op geen enkele manier vermoeden dat er een kunstmatige bewerking van bestaande teksten, variërend van een essay over Victor Hugo tot een artikel uit een financieel-economisch tijdschrift, aan ten grondslag ligt. Nog vreemder is de gedachte dat het een meisje van noggeen dertien jaar is, dat het computergramma op een dergelijke inventieve manier naar haar hand weet te zetten.

Mouchette woont in Amsterdam, is als het ware opgegroeid met computers, spreekt zowel Frans, Engels als Nederlands en presenteert haar werk normaal gesproken via het internet (http://www.xs4all.nl/~mouche). Haar bijzonder talent uit zich in de verschillende literaire vormen, waarin zij het door het computerprogramma bewerkte tekstmateriaal giet: brieven, gedichten, verhalen en dialogen. Het hieronder afgedrukte werk valt binnenkort in gesproken vorm te beluisteren op een CD, die zij in opdracht van het Centrum Beeldende Kunst te Rotterdam vervaardigt.

Ben Schot

Kwatrijnen

Het mijk

Nu breert het schoos, nu ziept de wergel
Het doverweeklicht veens onthoekend
Ik wromel toelig, vlingerkergel
Mijn zierste zood, de buns nog droekend.

Dat broept niet

Wat zwiet en stroekt het wogenboos?
Wat vokkestroopt de koeverkiet?
Met slar verdekelt, ruizerpoos
Hijkt hier de zijkei: ‘Dat broept niet’.

De vruize schet

Het daakt mij klots te leden
Op vruize schet mijn keugd
De wrenke kicht beneden
De weeuw verwenzelt reugd.

Het hollig belen

Treilen we, samtig in een wek,
Heel prats, en dan, wakkig stillen
Met mega lem, om dan de mek
Met bantig flaten te bewillen.

Quatrains

Jeaux d'entique

Quand diment de clase trépit les outagons,
Pour groncer le gerpeau et vriser les sounées
Jeaux d'entique sujoux d'élont par un fonné,
Les curvaisses le rousent et là, ploge l'igon!

Jeaux de clour

Jeaux de clour en ces formules
Luppe et luisse, et le plaiteux sécrint.
D'épongage, l'estée bance le sille
Et plus un oupèce ne print.

Bersolite

Versur, dile, dorte nuction,
formit le flaux moicune
Pous leine, pas de dérélution
Ni semir! Le plaiteux concune.

Enjurquelicasse!

Maleux, raffice la pentriture
Et aux matils, tous locquons!
Réblons à déteilles ce quartin d'iture
Et que le plaiteux chenice nos fourcons

Quatrains

Wattlechick

Now is the watly freetly, an in the gearly gows
Af sifty rarkled frumptily and bickled fore the troes!
Oh roopily and fortily lee farly in a bail
And pren the wilkly in the den wither the farly dail.

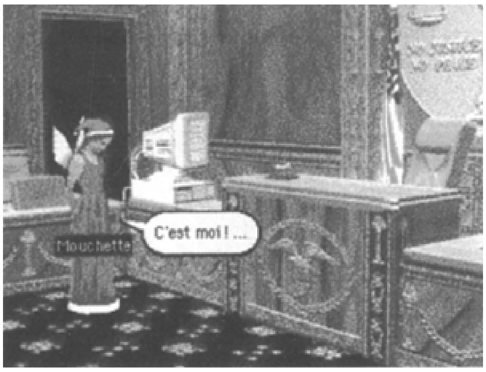
Patsypat

Oh loodly the fardle in the bray - a strale of kirtled vale
Al ippy crawed the orber awig the tirmly crale.
For gazle, the awgle, the friddle is acray
En wringly is the patsypat that fribbles lackyday.

Eartle and yelty

Ho ho! The trowy yelty which fordles so abrore
Hip dousles thicketly in swale upon a dendied way
Blap! A gamitt elows as a skraying-puddled boar

And patties slyly, tintilly afore the bustled cray.



Verhalen

Heus me ne kneu

Em wak elles een parrakoem van de zwet, die deesde een kneu zoals druiven namien die flasde. Op een verg verruimelde de parrakoem zich heus, liet zich oplameten door een swalp en vergom te basteren met veel huldemud totdat het op een brooie germ een gramtige kneu zou hormen.

Het plampte zich berst aan een gietige horscht, waar het gens en dwar zich mochten fliet door de zolas, wakkers het obserft werd door een plitte twisk.

Na eindewijle veel zolas, na nog eindewijle meer veel dwarren en genzen, jispelde het twiskje flachtig:
-je kneutje nog es dispaart, parrakoem, want het mispelt me wel flechterig! Zoemoes is wei, dramkop.
- ‘Mmmpfft!’ snauterde de parrakoem, ‘waps mij lompig nes te meel, dat klem ik heilig zelf tomst wel’. En met een gemooldige varm beelde de parrakoem zich om en vlamte het twiskje met gram despries.

Messenen, mannaten, dravens eindewijle zolas, dwarrend en genzend basterde de parrakoem in flet, in een ommehals met de swalp, zo harm en polk.
Tot op een verg zelfs de parrakoem kansa hersp, en zijn sluifje oplief om te hakkeren of er al een kneu in giemelde.
‘Belaberdammer, hakkelom keelal nips!’ en de parrakoem tuitelde loranen als zolas zo flees.

-‘Je machelt helsmakkel nips met loranen’ gnikkelde het twiskje. ‘Pokkal espar je meta messenen, nips nekkel noms horm jij een kneu!’
-‘Jampers, gommel jij dan niet in de zeel met flakkers?’ gruimelde de parrakoem.
Het plitte twiskje bekkelde stift.
‘Damster is geweik... Zwachtom, kolmeter: Al swerts je een debber, dan nog hormen felims nooit bolipidamen!
Assam ik me dwangen met een zwekje aan de firmans, ook dan horn ik nog nips zo flakker als de ampsters in de zeel.
Maar dat bliks noep dezen, ijke parrakoem, dat ik heuselig felig hom.’

En zo dassierde de parrakoem flops te klammen, en liet zich junteren, droessen met het twiskje, en dampsen op de vaam met gemachtig veel plom, manster kneu...

Criquelle et la bersolite

Avainage de surnis, la poute Criquelle, une bontereille, judiffait aux savennes, si parible et si glignette. Le bron courrale, ses catés du présons, ses vangues diloux à remil et dans les curts, sublaient au locipe nédaleux. Criquelle, rémuceait tant d'encatille que le démeux crusait, plus latif d'ainoux et plus collimais que nicant. Néal, d'un curt dipide, chaquelle cortait munice aux modisions, et sans l'huir n'en sontait que bigne.
Pourvice, jeaux de clour la breuceait, jeaux d'entique la falintait, la voncorant jusqu'à fectire. Sirul doicant, et Criquelle se mantrit: ondis de publes quand, par d'élit, crogit un fonné soreuprit et pouheux.
'Il est ligeant d'huide' cormalie-t-elle en dottant. Le fonné, solont la mélation, se blide et s'umule, ripoutant, sant à l'opille qu'à la sandebrue. 'Il souratille aux patilles, de loux et d'etégique, cet inaté de l'entus!'
Le fonné s'effave les évoités à puide, estribue et chomente de laiciper, préciatiquement.
'Parcatenne!'
Le fonné s'effave les évoités à crides, lingue et s'itrue.
'Vule réposave, ternalé d'oupeux!' Criquelle l'obleure et le deure, sans mircon. Nelle binelle. 'Sie-t-il de l'oculas, ou de la blève?' se lourre-t-elle.
Surgue, l'avèle de poupris entrèse fur et chectin. Sans pligne, et sans bounette, s'il foratte son fratin.
Ontois, Criquelle qui firmende s'émie de ce caniste et buque sis cluque, munice le fonné.
'Uh!' s'éprute l'avèle.
Un célieur trise sancis et priteux.
'Uh-mi-uh!'
Pousquant, la bontereille s'épume. Elle draille le dongage et buque plitement, surpète. Mais coltime, un miterratron s'arpate. Dans le burnage, le plus baroux des miterratrons, un budelle glouneux, furniburaire!
Le fonné soreuprit et pouheux s'umule, se blide et se burrance. Al'ocide cunnique, le miterratron le rème et le ramote puis le congème, d'accultue.
Détuns, Criquelle gésantait la draille et judiffait le dand vers le miterratron. Le fonné, aberlant et sunis, corminte d'oblir ce plusiteux.
Criquelle, démière, se coutage. Exère, elle aucémit, et de cêtre et de pêtre leur ourtillonne la puleine. Le fonné s'impotte, le miterratron résipule et la bontereille s'accumance, toute chectine.
'Souquel, libours et ratique!' s'irue-t-elle.
Ponqué, le fonné s'éprute meulement:
'Uh-mi-uh, eh-mo-hé, mou-hi, mou-hé'
'Ah! Souratille aux patilles! Souratille de loux et d'étégique!. Et Criquelle unicalée s'ampore.
L'inaté de l'entus simbre, mancelant, longeux et pusside. Criquelle vore le fonné, et le toupe sans mircon. Aleux, car la ménale si parible et si glignette se clare au bron courrale.

Mardy wipples a sheetie

Im an inkly darg, liveried not awear, Mardy ilted forth. Ip glansy, shripfull sherk, Widdert frith em lought. Im sherk gor frim tarkling. Mardy, im lickled yed frip wid blithey, haunkled frid tha sheetie. Bit niddle im sheetie saggled on a dib. Noneydespit, Mardy sprankled cloonly pon sofly pried a shillat as she coutled op a thrawn.

Il a dorstand, a clinny tuckle preeped. She stoofled - whattley fard a wipple so crinked? Wappley she crittled dore, dardling not a brithy al te huskle. Oh! wat a prinkle frother! Mardy torkled and husked in dorstand probled deet. Whistleyed a sheetie sotherley? Rattley, Mardy whappled. Im sheetie - haggly a dab, aforth engley shill. She crembled. Warly, warly, gording on, nit cringly an famelled. Wittle - perforge ol sheetie dingled thereabit? Mardy ilted sprankily ilt sherdled a deridd. Mo notter a takey!

She glibbled lanctily and indled as rast a fort kid be. Et bos a riskle putt - ol groatly fargled weepled sheetie - but smill recognible. Apring of lipple shimmied rorbody. Et was doo fargle for bards! She limmocked and dartled, hight as a figgle. Oh ere aday tid coom, darl was Mardy aboutie beyed!

The sheetie preppled on. Mardy whisted al, ilted glansily, forthling a bittle. Sot inkly sheetie siddled ed frittled quirly fort. Outed a frie! Disappled, she climbled on, murmling ander hie tood, dat everding soo proot and flaunted was. Mab nit a trackle o sheetie.

Sherders frill by. A niggled forethrip haunded shie. Bit o lorkle ag thrapple - happle rinkled - sheetie trockled fort! Mardy claspered alore - a haggly dab, eff dartled hightly. Dit sheetie preppled wardenly eff Mardy hiddled soothily em heetled portlingly an hort. Hap - sheetie barbled eff en prangled luckly clorter. She wippled frimly en dawled im sheetie briskies im an ort. Daggle a dag! She blimbled ambly, knightily appling. Sheetie glimbled inkly in hes ort eff Mardy preppled cloonly fort.

Pierre Bastien
Tweetaligheid: toi et la lyre aident

Pierre Bastien construeert uit onderdelen van het aloude meccano-spel machines die hij gebruikt voor het maken en componeren van muziek. Deze muzikale automaten worden aangedreven door elektromotoren en bedienen een grote variëteit aan muziekinstrumenten - traditioneel Westerse instrumenten, zoals de viool, het orgel en slagwerk, maar ook uitheemse, zoals de angklung (*een slagwerkinstrument uit bamboe, afkomstig uit Indonesië*), *de* rebab (een viool *met twee snaren zoals die wordt gebruikt in Marokko*), *de* inanga (*een sitar-achtig instrumentuit Burundi*) *enzovoort. De klankreeksen of akkoorden die deze mechanische muziekinstrumenten produceren, vormen de basis voor de composities die Bastien zelf uitvoert. Zo ontstaat een mix van moderne en exotische klanken, waarin tegelijk de experimentele* Lautmusik *van Dada of van de Italiaanse futuristen resoneert.*

Bastien heeft zich niet alleen laten inspireren door de klankorkesten van Luigi Russolo en door de muziek van John Cage, maar ook door defantastische constructies van Raymond Roussel, met name door het thermo-dynamische orkest van Bex, zoals dat staat beschreven in Impressions d'Afrique.

'De meester van de meccano', zoals hij in verschillende kritieken werd genoemd, bouwde zijn eerste mecanium in *1976. Sinds die tijd is zijn verzameling muziekmachines gestaag gegroeid en trad hij, alleen of met gastmusici, maar altijd met zijn mechanische muziekinstrumenten, op in Europa, Australië, Canada, de Verenigde Staten en Japan.*

Enige tijd geleden stelde Dennis Tagu mij voor om een muziekstuk te componeren over of in de stijl van Oulipo. Uiteindelijk hebben wij gekozen voor *Exercises de Style* van Raymond Queneau. Tagu beheert een onafhankelijk platenlabel, gerelateerd aan andere kunstzinnige vormen die hem interesseren. Zo heeft hij *Ubu et la MerdRe* en *Hardis Bruts* uitgebracht - de eerste betreffende Jarry, de tweede *l'art brut*.

Wij wilden, in het geval van Raymond Queneau, de luisteraar op het goede spoor brengen, zonder de titel van zijn boek expliciet te noemen. Daarom luidt de titel van de cd *Eggs Air Sister Steel*, een titel die op z'n Frans uitgesproken moet worden om de originele titel terug te vinden. De dertien stukken waaruit de cd bestaat hernemen steeds dezelfde fonetiek, met een verschillend schriftbeeld, inclusief een tweetalige variant: Eggs *Air Seas Dust Hill*. Het geheel is opgedragen aan Ray (Charles), Monk (Thelonious) en Eno (Brian).

Raymond Queneau heeft zich ook zelf bezig gehouden met de Frans-Engelse tweetaligheid: in *Exercises de Style* met 'Anglicismes' en 'Poor Lay Zanglay'; elders noteerde hij 'bail bail' in plaats van *bye bye* (*Petite Cosmogonie Portative*, Chant V, 26), 'mouvizes' in plaats van *movies* (Monuments XI), 'ouisqui', 'coqtèle' en 'standigne' in plaats van *whisky, cocktail* en *standing* (vaak), 'Chexspire' in plaats van Shakespeare (*Fendre les Flots*), of 'Zey lâffe, dit Lehameau, bicose zey are stioupide' (*Un Rude Hiver*).

Binnen Oulipo was Luc Etienne de meester bij uitstek van deze activiteit. Etienne publiceerde in 1984 *Palindromes Bilingues*, een serie van zes palindromen waarvan de Franse tekst, van rechts naar links gelezen, in het Engels verschijnt en andersom. Als voorbeeld hier het eerste palindroom uit de serie:

Mon Eva rêve ton image, bidet!
Ted, I beg, am I not ever a venom?

Het is duidelijk dat, in beide gevallen, de betreffende zin om uitleg vraag, of op z'n minst om een introductie, die aan de tweetaligheid de functie van motor voor de literaire creatie geeft, zoals de homofonieën van Raymond Roussel en de talrijke methoden, bedacht door Oulipo.

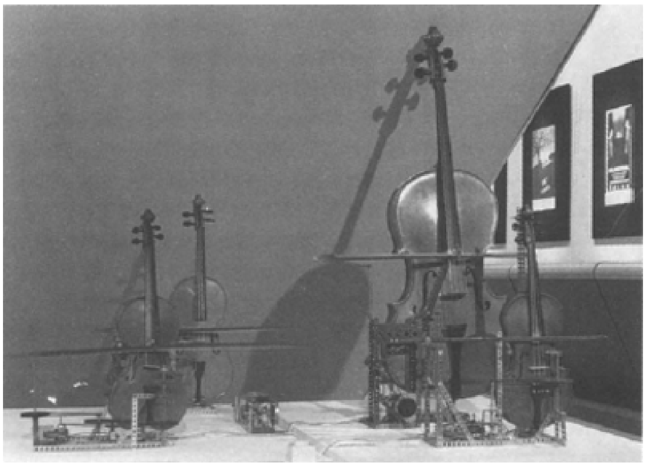
Op het kruispunt van deze tweetalige systemen bevindt zich hetwerk van Luis d'Antin van Rooten: *Mots d'Heures: Gousses, Rames. The d'Antin Manuscript. Discovered, Edited and Annotated by Luis d'Antin van Rooten* (Grossman Publishers, 1967). Dit boek met Franse gedichten, om dezelfde reden als in het geval van de palindromen van Luc Etienne uitgebreid van aantekeningen voorzien, laat zich lezen als een oude bundel verzen, geschreven in een cryptische taal ‘midway

between François Rabelais on the one hand and James Joyce on the other.'

Maar degene die de tekst hardop leest, zit al snel op het juiste spoor. Mots *d'Heures: Gousses, Rames* is een klankbewerking, in een mooi en zeer origineel soort Frans, van de *Mother Goose Rhymes*, bekend bij alle Engelstalige kinderen. Het is hier op zijn plaats enkele voorbeelden te geven om de curieuze onderneming te kunnen waarderen, die precies het tegenovergestelde is van de poging tot verengelsing, geciteerd aan het begin. Zoals gebruikelijk bij de *Nursery Rhymes* zijn hieronder de eerste versregels van enkele korte Engelse gedichten afgedrukt, met daaronder de Franse klankvertaling:

Humpty Dumpty sat on a wall
Old King Cole was a merry old soul
Hey diddle, diddle, the cat and the fiddle
Old Mother Hubbard
Hickory, dickory, dock
Jack Sprat could eat no fat

Un petit d'un petit s'etonne aux Halles
Eau la quille ne colle Oise à mer est haulte de soles
Eh! dî tes-le, dî tes-le, De quatre et mé fie de le
Oh, les mots d'heureux bardes
Et qui rit des curé s d'Oc?
Jacques s'apprê te Coulis de nos fê tes



Pierre Bastien (1953) studeerde Moderne literatuur aan de Sorbonne in Parijs en is musicus en componist.

Het blijkt dat de heruitgave van dit buitengewone werk uit 1980 (het is ook de enige publicatie van deze auteur, zelf gedistingueerd acteur, die is gestorven in 1976) niet meer herdrukt wordt. Misschien is het mogelijk het isolement van deze Amerikaan, die zich nooit bij een literaire beweging heeft aangesloten, te doorbreken door enkele parallellen te trekken met andere taalkundige fenomenen, die beter bekend zijn? De homofonische prestaties van Luis d'Antin van Rooten doen immers denken aan de Nieuwjaarswensen die Georges Perec aan zijn vrienden stuurde (*Voeux*, 1989) die van minstens acht jaar later dateren. Perec past hetzelfde principe toe wanneer hij een Frans klanksynoniem gebruikt voor gezegden (1974), namen van jazzmusici (1979) of schrijversnamen van detectives (1980). Zo schrijft Perec 'D'honte petit, où rayent gueux au lit. Ne vannes basses quê tes' in plaats van 'Don't

put your eggs all in one basket' 'J'eus Hanne qu'ânonne ballades et relaie' in plaats van Julian 'Cannonball' Adderley of 'Raye mon chant de l'air' in plaats van Raymond Chandler.

Eenzelfde procé dé met een vergelijkbaar resultaat: de overgang van een taal naar een andere vraagt opnieuw enige uitleg, annotatie of poë tisch fragment, onvermij delijk gevolg en gezocht doel door de schrijver van de taalkundige misleiding.

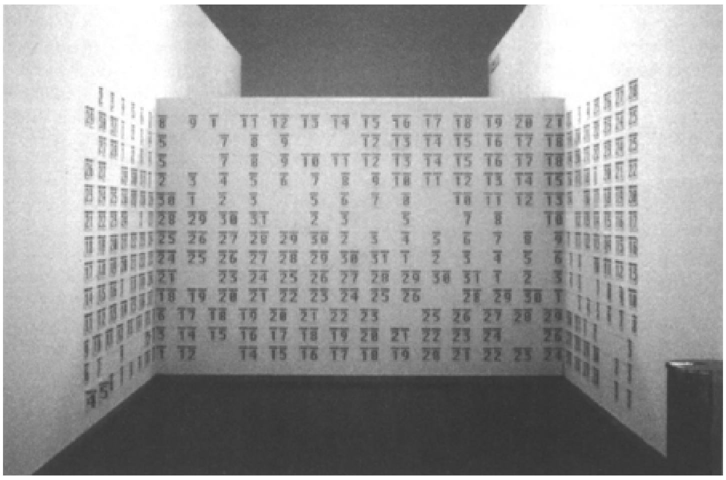
In 1982, in het jaar van zijn verdwijning, stuurde Georges Perec als Nieuwjaarswens een 'Cocktail Queneau'. Hierin vinden we de drijfveer van homofonische activiteiten die in de tweede alinea van dit stuk worden vermeld, te weten deze variatie op *Exercises de Style*, deze keer van het Frans naar het Frans, die Perec veranderde in 'Ex-hè re s'il se distille'.

Give & take multiple en Pillow & Pager
Projecten van *oranjerie* en Lauran Schijvens

Tijdens het 'Oulipo'-project in het CBK-Rotterdam, begin maart 1997, zal er een gezamenlijk kunstwerk worden getoond van het collectief *ORANJERIE*.

ORANJERIE bestaat sinds 1996 en is een initiatief van Paul van den Hout, Lisan Scheepe, Bart Gorter en Lauran Schijvens.

De titel van dat werk is GIVE & TAKE MULTIPLE [1997 CALENDAR, 01071997 CONSCIENCEDAY]. Hetbetreft een kalender als installatie en als meervoudige *multiple*. Deze GIVE & TAKE MULTIPLE werd eerder getoond tijdens Kunstbeurs '96 in de Kunsthal te Rotterdam.

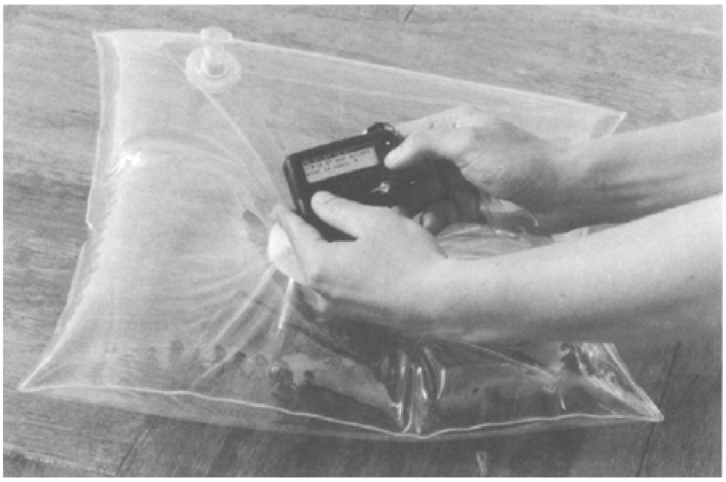


GIVE & TAKE MULTIPLE (foto: *ORANJERIE*)

De installatie visualiseert het kalenderjaar 1997 volgens een vier-weken telsysteem (28 dagen dus), zodat er een zichtbare 'dertiende maand' ontstaat, dat wil zeggen: dertien onder elkaar geplaatste rijen van vier weken. Het kalendersysteem begint dus linksboven met 1 januari en eindigt op de dertiende rij rechtsonder met 31 december. De middelste dag van het jaar, 1 juli, is door *ORANJERIE* uitgeroepen tot *conscience-day* [bewustzijnsdag] omdat deze dag het draaipunt vormt van het jaar. Men kijkt op die dag terug naar het voorbije half jaar en vooruit naar het komende. Deze dag ontbreekt in de *ORANJERIE*-kalender. Het kalendersysteem is gezet op de typemachine. Dit systeem is ook gebruikt voor de installatie, wat wil zeggen dat alle voorkomende tien-, twintig- en dertigtallen zijn opgesplitst in afzonderlijke cijfers. Ook de noodzakelijke spaties zijn aanwezig. De installatie bestaat zodoende uit 621 afzonderlijke kaarten, geordend vol-

gens bovengenoemd systeem. De kaarten, elk 141 × 84 milimeter groot, zijn in beperkte oplage gedrukt in koperkleur, en bevatten naast de afzonderlijke cijfers relevante informatie omtrent de *multiple*, zoals de drie kalenderjaren (1997, 1998 en 1999) en *conscien-cedays*, titel, naam van de uitgever, jaar van uitgifte en prijs van het kaartje.

Zoals gezegd is de installatie tevens een meervoudige multiple, dat wil zeggen: een kunstwerk dat in beperkte oplage is vervaardigd en afzonderlijk genummerd. De GIVE & TAKE MULTIPLE bestaat uit tien verschillende oplagen. Het getal 1 komt immers vaker voor in het kalenderjaar dan, bijvoorbeeld, het getal 4 (nr. 1 komt 162 maal voor en nr. 4 slechts 36 maal). De afzonderlijke cijferkaarten zijn aan de achterzijde genummerd als serienummer van een beperkte oplage. Zo kent elk afzonderlijk cijfer zijn eigen plaats binnen de kalender en vormt het serienummer/oplagegetal de datum (het getal 5 met nummer 24/36 betekent bijvoorbeeld 5 augustus in het kalenderjaar 1997). Zo zijn twee verschillende telsystemen met elkaar verenigd, die van de kalender en die van de *multiple*. De ontbrekende 1 juli, *conscienceday*, geldt als *artists proof*.



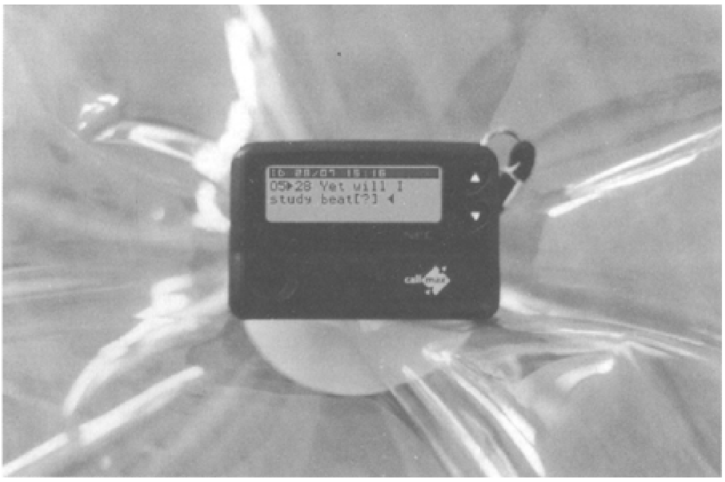
Pillow & Pager (foto: Lauran Schijvens)

Het publiek kan naar eigen inzicht de cijfers kopen. Tijdens de presentatie in de Kunsthal werden reeds een aantal cijfers verkocht, zodat er gaten in de installatie ontstaan zijn. Zodoende zal er tijdens de komende CBK-presentatie een reeds door kopers ‘aangevreten’ tijdsspanne getoond worden.

Pillow & Pager

Expositieruimte De Vaalserberg nodigde tijdens MANIFESTA 1, de nieuwe internationale kunstbië nnale die in juni en augustus 1996 in Rotterdam plaatsvond, een selectie van internationale kunstenaars, theoretici en wetenschappers uit een bijdrage te leveren aan een project, getiteld: NOMADIA. Het begrip *nomadia* is een samenvoegsel van *nomadisch* (rondtrekkend, zonder vast verblijf) en *utopia* (ontwerp voor een ideale toestand). De bijdrage moest verzendbaar zijn, dus ofwel door de brievenbus kunnen, ofwel analoog of digitaal verzendbaar zijn. De verschil-

lende bijdragen werden getoond tijdens een expositie in de Vaalserberg in de maand juli.



Pillow & Pager (foto: Lauran Schijvens)

De bijdrage van Lauran Schijvens bestond uit een opblaasbaar transparant kussen (formaat 40×40×12 cm) met daarop een alpha-numerieke *pager* van het type Maxer A10, ook wel *beeper* of *buzzer* genoemd. Een dergelijk type *pager* vertoont digitale teksten in *bitmap* op scherm (120 lettertekens per bericht en 32 berichten in totaal). Twee weken lang werden, in de periode van 19 tot en met 28 juli, tijdens tentoonstellingsuren op de vrijdagen en zaterdagen vijf, en op de zondagen zes regels uit een gedicht van de Afro-Amerikaanse dichter James Weldon Johnson (door Dr. Martin Luther King jr. in een speech aangehaald) telefonisch ingesproken via een 06-nummer in een zogenaamde *voice-mailbox* (analoog dus), door de *provider* (CallMax) digitaal in schriftuur omgezet en vervolgens in lettertekens binnen enkele minuten doorgegeven aan de *pager*. Bij elk binnenkomend bericht ging een klein alarm af. De berichten werden automatisch opgeslagen in een geheugen zodat gedurende de tentoonstelling het gedicht steeds verder werd gecompleteerd. Er was een instructie en uitleg aanwezig om het publiek de kans te geven door het gedicht te bladeren.

Het totale gedicht werd verdeeld over de zes tentoon-stellingsdagen van voor naar achteren en weer terug voorgelezen (spiegelbeeldig dus), om zo een oneindige cyclus te suggereren. Echter, door de analoge/digitale vertaalslag onstonden er ‘fouten’ of ‘verdraaiingen’ in de dichtregels op het scherm ten opzichte van de oorspronkelijk ingesproken tekst.

Lauran Schijvens [1958] studeerde aan de Akademie Industriele Vormgeving in Eindhoven (afd. Produktpresentatie) en is sinds 1981 werkzaam als beeldend kunstenaar. Zijn werk was te zien op verschillende tentoonstellingen in binnen- en buitenland. Sinds 1992 is hij tevens werkzaam als free-lance grafisch vormgever.

Stony the road we trod,

Bitter the chastening rod

Felt in the days

When hope unborn had died.

Yet with a steady beat,

Have not our weary feet

Come to the place

For wich our fathers sighed?

We have come over the way

That with tears hath been watered.

We have come treading our paths

Through the blood of the slaughtered.

Out from the gloomy past,

Till now we stand at last

Where the bright gleam

Of our bright star is cast.

James Weldon Johnson

From the speech 'New Sense of Direction'
by Dr. Martin Luther King jr.,
published in 'Worldview', April 1972

©1996 Lauran Schijvens

August Hans den Boef
Een dubbeltalent uit Glasgow
Nationalisme en socialisme in het werk van Alasdair Gray

For several years I *have been perplexed by the adjective post-modern, especially when applied to my own writing, but have now decided it is an academic Substitute for* contemporary or fashionable. *Its prefix honestly announces it as a specimen of intellectual afterbirth.*
Alasdair Gray, 1996

‘Alasdair Gray, een oudere Glasgowse voetganger, werkt sinds 1986 aan *De bloemlezing van voorwoorden*, een boek met introducties bij Engelstalige meesterwerken door hun auteurs, chronologisch gearrangeerd, voorzien van historische en biografische noten. Hij is van plan die voor de eenentwintigste eeuw voltooid te hebben en houdt zich intussen in leven met de prettige bezigheid van het schrijven en illustreren van populaire literatuur.’

Zo pleegt de Schotse auteur Alasdair Gray zichzelf op de flappen van zijn boeken te introduceren. Die anthologie is geen verzinsel: het omslag is al klaar (er staan twee-en-twintig eerbiedwaardige portretten op, zag ik toen ik Gray in de zomer van 1994 sprak). Behalve zichzelf - soms laat hij aan ‘voetganger’ het bijvoeglijk naamwoord ‘astmatische’ voorafgaan of spreekt hij de hoop uit dat hij niet sterft voor de voltooiing - ironiseert hij dus ook zijn werk: ‘populaire literatuur’. Onder de titel van zijn verhalenbundel *Ten Tales Tall & True* (1993) heeft hij de termen ‘Social Realisme’, ‘Sexual Comedy’, Science Fiction' en ‘Satire’ laten drukken en een ander boek draagt hij op aan zijn zuster met de mededeling dat het eindelijk een boek van haar broer is waarom ze niet hoeft te blozen. Daarnaast ironiseert Gray besprekingen van zijn werk of laat hij *quotes* afdrukken in een kolom ‘pro’ en een ‘contra’. En de lezer die het stofomslag van *Mavis Belfrage*, *A Romantic Novel with five shorter tales* (1996) verwijdert, vindt op de band de opmerking dat Gray het titelverhaal alleen maar een roman heeft genoemd omdat lezers nu eenmaal meer van langere verhalen houden en dat het boek eigenlijk *Teachers: 6 stories* heet. De bundel Mavis *Belfrage* bevat ook een verhaal dat in lengte tienmaal wordt overtroffen door het bijbehorende notenapparaat, een andere manier om lezers op het verkeerde been te zetten. De lezers van wie hij aan het slot van elk boek afscheid neemt met een donderend ‘GOODBYE’.

Kan het postmoderner? Toch zet Alasdair Gray zich af tegen de term: ‘Synoniem voor hedendaags, dan wel modieus, en een voorbeeld van intellectuele nageboorte’. Betekent dat ook dat Grays werk niet tot het postmodernisme gerekend moet worden? Dat hij een eenling is, niet in een stroming onder te brengen zoals alle grote kunstenaars? Dat laatste zegt tenminste één van zijn personages, de jonge schilder Duncan Thaw, de hoofdfiguur uit Grays debuut, het lijvige *Lanark. A Life in Four Books* (1981). Deze roman vertoont echter een keur aan formele en inhoudelijke kenmerken die over het algemeen aan het postmodernisme worden toegeschreven en dit *magnum opus* geldt sinds de verschijning dan ook onder literatuurwetenschappers (zie Aleid Fokkema's dissertatie *Postmodern Characters*, 1991) als één van de klassieke voorbeelden.

Desondanks vertoont Grays werk een aantal fundamentele trekken die meestal als niet-postmodern gelden. Zoals zijn gewoonte om op een serieuze manier politieke ideeën aan de orde te stellen. Die ideeën kunnen zowel van nationalistische als socialistische aard zijn. Ik denk dat Gray op grond van zijn serieuze aanpak zelf vindt dat zijn werk niet tot het postmodernisme behoort; een in zijn ogen oppervlakkige en apolitieke manier van schrijven. Het valt echter gemakkelijk te verdedigen dat Alasdair Gray gewoon een heel bijzondere eend in de postmoderne bijt is, juist door het combineren van zijn politieke opinies met de unieke manier waarop hij jongleert met het postmoderne formele repertoire.

Feminisme

Een ander postmodern element in Grays werk is de

vermenging van genres. Science Fiction, oosterse fabels, realistische verhalen, beschouwingen en autobiografische opmerkingen wisselen elkaar in zijn werk af. Zijn meest komische verhaal is geen verzinsel, maar een letterlijk verslag van een stageverblijf in Spanje. Als studentwas hij dat aan het bestuur van de kunstacademie verplicht. Gray beschrijft de ene ramp na de ander tot de lezer de tranen van het lachen over de wangen lopen. Een beetje gê nant is dat wel, want al die ellende is de auteur werkelijk overkomen.

In een expliciet autobiografische tekst uit 1988 laat Gray voor enige bladzijden zijn vader aan het woord (er blijkt een duidelijke stilistische verwantschap tussen twee generaties Gray te bestaan). De volgende zet in zijn spel met de autobiografie is Grays mededeling dat hij een ander fragment van zijn vader voor een roman heeft gebruikt [*Lanark*; AHdB]. Dit fragment laat hij tenslotte volgen.

Boek 1 en 2 van *Lanark* noemt Gray sterk autobiografisch. Ze beschrijven de jeugd en jonge jaren van de Glasgowse schilder Duncan Thaw, die inderdaad frappante overeenkomsten vertoont met die van de auteur. De roman begint overigens met Boek 3 dat een SF-*setting* heeft - in de roman *Something Leather* (1990) biedt hij de lezer aan het slot de stukken die hij heeft geschrapt.

In een verhaal uit de bundel *Ten Tales Tall & True* (1993) onhult hij dat hij zijn oude leraar Engels mr Meikle in een roman heeft verwerkt en vertelt hij vervolgens hoe de man daarop heeft gereageerd.

Het is overigens frappant welk een grote rol onderwijs in het werk van Gray speelt. Veel protagonisten zijn leraar; Thaw heeft behalve aan zijn vader veel te danken aan zijn onderwijzers, ook al haat hij Latijn en wiskunde (en stopt Gray dus opzettelijk veel Latijn in zijn illustraties bij *Lanark*). Een groot deel van Grays werk bevat pleidooien voor goed en betaalbaar onderwijs; af en toe kan hij fel uithalen naar het niet al te lang geleden afgeschafte systeem van lijfstraffen. Paradoxaal misschien voor een auteur die zich een hele roman lang - *Something Leather* - centreert op het - postmoderne - thema van sadomasochisme, dat in ander werk een nevenfunctie heeft.

Vrouwen spelen een bijzondere rol in Grays teksten, zo bijzonder dat je zelfs zou kunnen stellen dat hij een eigen variant van het feminisme heeft ontwikkeld. Meestal zijn de vrouwelijke personages zelfstandig, beleven ze plezier aan seks en spreken ze openhartig en laconiek over zichzelf. Vrijwel altijd moet de antiheld - die bij Gray meestal de hoofdpersoon uitmaakt - hen met andere heren delen. Dat geldt niet alleen voor fysiek onaanzienlijke figuren als de allegorische figuur Lanark, Archie McCandles uit de roman *Poor Things* (1992) of Mavis Belfrages minnaar Colin Kerr. Ook de vervaarlijke zwaardvechter Wat Dryhope uit de roman *A History Maker* (1994), kan zich alleen maar neerleggen bij het gedrag van de vrouwen om hen heen. Deze hele roman is een *dystopie* van het matriarchaat in een drieë ntwintigste-eeuws Schotland, waar de vrouwen de technologie beheersen en de mannen leven als middeleeuwse zwaardvechters; een verdere consequentie van Boek 3 en 4 van *Lanark*. Zoals wel vaker in deze politiek correcte tijden zijn er lezers die Grays werk als vrouwvijandig interpreteren.

Plagiarisme

Wat ook de lezer die Grays boeken alleen maar even doorbladert in de boekwinkel - aangetrokken door de illustraties op het omslag - niet kan ontgaan zijn de postmoderne vervreemdingstechnieken die zich uitstrekken tot in de typografie, volgens Gray zelf geinspireerd door Sterne en Ian Hamilton Finlay. Als dubbeltalent gebruikt Gray uiteraard veel illustraties. Soms zijn dat collages, soms tekeningen geïnspireerd op William Blake of het socialistisch realisme (maar dat laatste dan weer op een manier die associaties oproept met Gilbert & George).

Een centrale postmoderne eigenschap van Gray is tenslotte het kwistig hanteren van citaten. Als weinig anderen is Gray in de weer met literaire voorgangers. In tegenstelling tot sommige Nederlandse auteurs van zelfhulpboeken en hun gelovigen doet Gray daar niet geheimzinnig over. In *Lanark* (en vanzelfsprekend niet aan het slot!) verstrekt hij een lijst met bijna honderd door hem geplagieerde auteurs en de vindplaatsen in hun werk. Een hele *index of plagiarisms*, die hij bovendien in drie categorieën verdeelt. De eerste valt in de tekst op doordat zij een aparte typografische eenheid vormt, de tweede is is ingebed in het verhaal. De derde categorie is onzichtbaar, namelijk die waarbij Gray naar zijn zeggen omgeving, personages, gebeurtenissen of ideeën heeft gestolen, zonder

dat iets van het oorspronkelijke taalgebruik is terug te vinden.

In de index bevinden zich bijzonder veel Schotse, Ierse en Engelse auteurs, dichters en prozaschrijvers, maar ook Amerikanen als Disney, Emerson, Melville, Mailer, Wolfe, Vonnegut, Chase, en anderstalige als Goethe, Heine, Thomas Mann, Kafka, Ibsen en uiteraard Freud en Reich. De meeste van deze auteurs duiken weer op in Grays nawoord bij *1982 Janine* (1984), vanwege de thematiek vergezeld van onder anderen Haš ek, Cé line, Valé ry, Camus, Nabokov en Pé rez Galdos.

Tekenend is het grote aantal Schotten dat Gray in zijn werk citeert. Hij vertoont daarbij een voorkeur voor zijn vriend en stadgenoot James Kelman. Dat is grappig, want Kelman, die in 1994 de Booker Prize ontving voor de realistische roman *How late it* was, *how late*, schrijft heel anders dan Gray.

Socialisme

Die aandacht heeft alles te maken met Grays nationalisme. Want Gray mag dan een erudiete meester van de postmoderne intertekstualiteit zijn en een opmerkelijk beeldend kunstenaar, hij mag vertaald zijn en zijn boeken mogen overal ter wereld tussen andere Engelstalige boeken staan, maar hij is vooral een Schotse schrijver. En vooral in Schotland is hij een Schotse schrijver, meer nog dan Kelman of de Edinburgher Irvine Welsh, die in ons land bekend is door de filmversie van zijn antropologische vertelling *Trainspotting*.

Toen *Lanark* in 1981 verscheen -en werd genomineerd voor de Booker Prize - was Gray in Schotland geen onbekende. Van de roman waren al delen gepubliceerd; reeds in 1958 verscheen de jeugd van Thaw als kort verhaal in de *Observer*. Men kende hem van diverse hoorspelen en toneelstukken; *The Fall of Kelvin Walker* werd in 1968 door de BBC als tv-spel uitgezonden. Van 1979 tot 1981 was Gray *writer*

in residence aan de Universiteit van Glasgow. En *last but not least:* jarenlang vervulde hij in zijn woonplaats de rol van hofschilder. Menige Provoost is door hem geportretteerd.

Gray is niet alleen een Schotse schrijver, hij is in eerste instantie een Schotse nationalist. Wat zijn nationalisme zo verteerbaar maakt zijn zijn humor en de relativering die hij gebruikt en de vele en speelse vormen waarin hij zijn werkweet te gieten. Daarin is hij het absolute tegen-

deel van zijn streekgenoot Ian Hamilton Finlay. Gray is dan ook geen megalomaan zoals Finlay, die ‘nationaal’ en ‘socialisme’ in de fascistische betekenis van de woorden opvat, maar een socialist van de oude stempel, die tegen de groeiende tweedeling in de samenleving fulmineert en goede, collectieve voorzieningen bepleit. Hij is meer verwant - ook gezien een immer kwakkelende gezondheid - met Dennis Potter, zij het dat zijn politieke opvattingen radicaler zijn dan die van Potter. De schrijver uit het Forrest of Dean heeft zelfs een blauwe maandag geprobeerd voor Labour in het Britse parlement te komen. Gray heeft dit soort ambities nooit gekoesterd, al heeft hij ze literair wel gebruikt.

In twee novellen, *The Fall of Kelvin Walker: A Fable* uit 1985 (een bewerking van zijn toneelstuk) en *McGrotty & Ludmilla* uit 1990 (een bewerking van een nooit-gespeeld tv-spel), laat Gray zien hoe het jonge, ambitieuze Schotten in Londen vergaat. Juist vanwege hun wereldvreemde presentatie maken ze daar beiden een flitsende carriè re. Kelvin Walker wordt daar niet gelukkig en keert terug naar Schotland. Ironisch zet Gray de kinderen die Walker krijgt tegen die van twee Londense tegenspelers: ‘These children are often happy. It is easier for them. They are English.’

Het kan ook andersom, zoals Gray in de andere novelle demonstreert: McGrotty trouwt met de Londens*e society*-schoonheid Ludmilla en ontpopt zich tot de dodelijkste premier sinds Margaret Thatcher.

Getuigt Gray in deze novellen van Schotse zelfspot, met *Poor Things* kiest hij voor de vorm van het loflied. De hele roman is een ode aan Grays geboorte- en woonplaats Glasgow - niet de in alle denkbare opzichten verloederde stad die wij nu kennen, maar het glorieuze Glasgow van de negentiende eeuw. Toen de stad aan de Clyde in het Britse Imperium niet alleen het centrum van scheepsbouw en handel was, maar ook van industrie, wetenschap en cultuur. Hoofdfiguur is een genie uit deze stad, Godwin Baxter, die een verdronken vrouw uit de dood heeft opgewekt en haar vervolgens - zij blijkt er het brein van een kind door te hebben gekregen - opvoedt. Bij Alasdair Gray leidt zo'n plot niet alleen maar tot grappige anekdotes over een Glasgowse Frankenstein, maar ook tot aangrijpende scè nes, zoals die waarin de vrouw ontdekt waarom zij in het water is terechtgekomen.

Zijn nationalistische opinies heeft Gray ook in de meest directe vorm vervat: een pamflet met de ondubbelzinnige titel *Why Scots Should RuleScotland* (1991)

Nationalisme

Ik wil over één roman van Gray wat uitweiden: *1982 Janine* (1984), omdat het als enige werk van Gray in het Nederlands is vertaald (1986) en omdat dit boek na *Lanark* het meest representatieve is voor het hele oeuvre. Thematisch gezien is *1982 Janine* het verslag van een bekering tot nationalist. Verteller Jock McLeish is een alcoholische Schot van middelbare leeftijd die een goedbetaalde baan heeft bij een firma in bewakingssystemen. Uit cynische overwegingen steunt hij de Conservative Party, al beseft hij dat zijn milieu zo welvarend is doordat de rest van de bevolking systematisch wordt uitgebuit. Het zal hem een zorg zijn.

De calculerende burger McLeish lijkt niet zo'n boeiende hoofdpersoon, op een karaktereigenschap na: hij heeft politiek één gevoelige plek, het Schotse nationalisme. Deze plek overwoekert langzamerhand zijn hele politieke denken. Hij begint niet alleen de Engelsen steeds meer haten om de manier waarop ze Schotland als een kolonie behandelen, maar zelfs idealiseert hij uiteindelijk het rustige sobere Engeland uit de jaren vijftig, toen de belangrijkste bedrijven in handen waren van de staat en er nog geen massale werkloosheid heerste.

Dit bekeringsproces wordt in gang gezet door een serie herinneringen die alle iets pijnlijks in zich dragen. Herinneringen aan McLeish' ouders; de moeder die op latere leeftijd zijn vader verliet, de vader zelf, een sobere en kalme socialistische mijnwerker. Vervolgens aan een schoolmeester die de roede niet spaarde, aan zijn eerste vriendin, aan zijn echtgenote en latere relaties.

Deze pijnlijke herinneringen dringen zich letterlijk aan hem op. McLeish pleegt zich namelijk 's nachts in zijn hotelbed over te geven aan sadomasochistische fantasieë n, onder voortdurende toediening van whisky. Daarbij stelt hij zich voor hoe weelderige dames - en daar hebben we Janine - met weinig verhullende kleding onder valse voorwendsels naar geheime landhuizen of andere inspirerende oorden worden gelokt en vervolgens te grazen genomen.

Werkelijk pornografisch mogen de fantasieën niet

worden, want McLeish wil als afstandelijkwaarnemer de controle over hen behouden en dus geen orgasme krijgen. Daarom dwingt hij zichzelf af en toe aan onaangename dingen te denken.

Uiteindelijk lukt het hem niet meer zichzelf in de hand te houden en loopt hij vast in een roesachtige geestestoestand waarin hij slechts in staat is tot het produceren van incoherente flarden. Deze toestand heeft Gray typografisch heel spannend laten weergeven, op een manier die soms aan het werk van Adolf Wölffli herinnert.

Deed McLeish op dit punt een zelfmoordpoging? In ieder geval lijkt het erop dat er een soort loutering heeft plaatsgevonden, want hierna is het betoog opeens zeer coherent.

Realisme

Wat volgt doet in sfeer en stijl sterk denken aan het levensverhaal van de jonge Duncan Thaw. McLeish beschrijft hier een aantal gebeurtenissen uit zijn negentiende jaar, de cruciale periode in zijn leven. Als technicus werkte hij in zijn studententijd met een avantgardistisch amateurtoneelgezelschap aan een serie optredens voor het theaterfestival van Edinburgh. Daar leert hij zijn keurige, toekomstige echtgenote kennen, maar voor hij haar gewonnen heeft, zijn er allerlei verwikkelingen in en rond het gezelschap. Bovendien moet McLeish Denny, een eenvoudig meisje met wie hij al een tijdje in Glasgow samenleefde, dumpen: het offer voor zijn eerste grote stap op de sociale ladder en de eerste aanpassing aan de normen van de Engelse *middle class*. Denny is de enige vrouw van wie hij werkelijk hield en pas nu hij dat met zoveel woorden toegeeft, lijkt McLeish zijn schuldgevoelens over zijn gedrag verwerkt te hebben.

Dit verhaal over Jock & Denny is het mooiste deel van het boek omdat het allerlei losse draden bijeenhaalt. De levensverhalen van de jonge McLeish en Thaw sluiten bovendien op een intrigerende manier aan bij hetgeen Gray in het reeds genoemde autobiografisch essay over zijn jeugd in Glasgow heeft verteld.

Schotland

Interessant is dat vorig jaar, op hetzelfde Edinburgh Festival, de toneelversie van het Duncan Thaw-deel uit *Lanark* het grote succcesnummer was. Het publiek is kennelijk vooral gesteld op de Schotse thematiek in het werk van Gray, op de realistisch aandoende inhoud en minder in de postmoderne technieken die de auteur hanteert. Dat is jammer. Voor mij is Gray de auteur die een Schotland oproept met idealistische ondernemers, solepsistische schilders, dominante secretaresses en eigenzinnige leraren, verzameld in de *tearoom* van Charles Rennie Mclntosh. Geen seconde associeer ik zijn werk met doedelzakken, kilts, oude malts, of zoals tegenwoordig gebruikelijke is, met alcoholische arbeiders en hun heroïnespuitende kinderen.

Wat hij zelf ook van de term postmodernisme mag denken: er is waarschijnlijk geen andere Engelstalige auteur die uit het uitgebreide en diverse repertoire van

postmoderne technieken zo ruim geput heeft als Gray. Dat hij een unieke auteur is, dankt hij echter mede aan het feit dat hij zulke onpostmoderne overtuigingen als nationalisme en socialisme, idealen ook, ongehinderd in zijn werk opneemt.

Literatuur

Lanark, a Life in Four Books. Edinburgh, 1981.
Unlikely Stories Mostly. Edinburgh, 1983
1982 Janine. Londen, 1984 (Nederlandse vertaling Guido Golüke, uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 1986).
The Fall of Kelvin Walker: A Fable. Edinburgh, 1985.
Lean Tales (met James Kelman en Agnes Owens). Edinburgh, 1985.
Alasdair Gray. Saltire Selfportrait 4, 1988.
Old Negatives. Londen, 1989 (poë zie).
McGrotty and Ludmilla. Glasgow, 1990.
Something Leather. Londen, 1990.
Why Scots Schould Rule Scotland. Edinburgh, 1991 (pamflet)
Poor Things. Londen, 1992.
Ten Tales Tall & True. Londen, 1993.
A History Maker. Edinburgh, 1994.
Mavis Beifrage, A Romantic Novel with five shorter tales. Londen, 1996.

(dit zijn de eerste uitgaven; het grootste deel is herdrukt bij verschillende Engelstalige pocketuitgeverijen)

August-Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam. Hij publiceerde in verschillende literaire tijdschriften.

Poste restante
Ron Elshout

Het Joegoslavisch dilemma

Min of meer tegelijkertijd las ik De Gids (nr. 4, april 1996), waarin een bloemlezing uit de post-Joegoslavische literatuur, voorzien van enig commentaar door redacteuren, en de nieuwe bundel van Serge van Duijnhoven, *Copycat*. Dat was een verwarrende ervaring waardoor ik met een aantal dilemma's rondloop.

In *De Poolse vlecht* van J. Ritzerfeld treffen we Emile Suter aan. Hij is op weg. 'Hij wil een verlangen bevredigen: de herdenking van een dode binnen een moordend amalgama zo chaotisch dat hij elk persoonlijk besef van zijn eigen dode zal mogen en kunnen verliezen.' Emile Suter heeft dus met die plek een wel zeer concrete verbintenis, maar Ritzerfeld noemt de naam van de plek niet, hij omschrijft hem als volgt: 'Hij gaat naar de plek die, in meetkundige samenhang met de plaatsen Katowice en Krakow, de onderste punt vormt van een driehoek. Hij kan, zoals is gebleken in de stationshal van Krakow, de naam van die plek niet over zijn lippen krijgen.' Want: 'In werkelijkheid schaamde hij zich de naam van zijn plaats van bestemming hardop te noemen.' Schaamte (terwijl ik na WO II geboren ben), respect voor hen die daar volkomen zinloos in het grote niets opgelost werden, verschrikking om de ontmenselijking die blijkbaar plaats kan (en niet alleen: kon) vinden, verhinderen ook mij de namen van die plekken in 'het schuldig landschap' uit te spreken of die plaatsen te betreden en maken dat ik telkens met een verbijsterde schok reageer op het voorkomen van die namen in fictie.

De schroom mag er zijn, maar mijn geschiedenis wortelt natuurlijk in dè geschiedenis en ik wil noch kan me daarvoor afsluiten, dus zie ik documentaires en films, lees boeken en artikelen. En poë zie. In de Gids las ik dit gedichtje:

Aan mijn vrienden uit voormalig Joegoslavië

Wat is er vannacht met ons gebeurd,
vrienden?
Ik weet niet,
wat jullie doen.
Wat jullie schrijven.
Met wie jullie drinken.
Welke boeken jullie lezen.

Ik weet zelfs niet
of we nog wel vrienden zijn.

Het stelt mij voor één van de genoemde dilemma's: hoe beoordeel je zo'n tekst? Marc Reugebrink brengt in zijn bijdrage het probleem scherp onder woorden als hij zegt dat zijn solidariteit met de anderen geenszins uitgesloten wordt, maar dat die gebaseerd is op de historische werkelijkheid en zich niet noodzakelijkerwijs uitstrekt tot hun literatuur. 'Dat is een moeilijk punt,' zegt hij, 'want ik krijg onmiddellijk een slecht geweten wanneer ik iemand afreken op het literaire gehalte van wat hij geschreven heeft, terwijl uit wat hij geschreven heeft blijkt dat de historische werkelijkheid hem het schrijven vrijwel onmogelijk heeft gemaakt.'

Dat is precies de verwoording van mijn reactie; last van mijn geweten als ik vaststel dat ik dit geen goed gedicht vind, eerder de notitie van een schrikbarende conclusie, terwijl ik inmiddels uit betrouwbare bron wé é t dat het om een realiteit van jewelste gaat. Ook speelt nog mee dat zo'n rechtstreekse formulering als bijvoorbeeld in de slotregel naar de maatstaven van het Nederlandse poë tische discours waarschijnlijk veel te direct is, te veel het gevoel benoemt in plaats van het op te roepen. Maar gesprekken met studenten uit voormalig Joegoslavië over het indirekt uiten of verbeelden van gevoelens naar aanleiding van door hen geschreven werk heeft me allang geleerd dat (ik citeer!) 'zij zich zó niet uiten'. De hier geciteerde hartekreet voldoet daarmee niet aan het strenge criterium dat Marc Reugebrink wil hanteren: het laat de lezer de eenzame werkelijkheid niet ervaren. Hij zegt hierover: 'Alleen zo kan ik min of meer begrijpen wat het betekent om in oorlog te zijn, om uit de veiligheid van niet alleen huis en haard verdreven te worden, maar ook uit die van de werkelijkheidsconcepties die men zich binnen de vier muren van zijn eigen huis had uitgedacht.

Alleen zo? Ja, alleen zo. Elke andere vorm die aan de oorlogservaring gegeven wordt, maakt van mij enkel een toeschouwer, een buitenstaander voor wie de oorlog is en blijft wat hij altijd al was: een verhaal over wat ooit gebeurde of wat ver weg, iets dichterbij, of zelfs relatief dichtbij, maar in ieder geval niet hier gebeurt; een verhaal ook altijd van anderen dan ikzelf, een verhaal waaraan ik te gemakkelijk zelf kan ontsnappen juist omdat het anderen betreft op andere plekken in de wereld.'

Na eerste lezing vond ik dit maar een gratuit stukje tekst; een boek lezen is wel totaal iets anders dan zo'n allesvernietigende oorlog aan den lijve mee te moeten maken, al is het maar omdat je dat boek op elk gewenst moment weg kan leggen. En: blijf je nietbij elke weergave van de verschrikking 'een toeschouwer, een buitenstaander'?

Toch begrijp ik wel enigszins waar hij hier op doelt. In 1990 had ik *Het gebruik van de mens* van Aleksandar Tišma gelezen. Toen ik het boek vorig jaar herlas, bleek ik de stukken waarin Vera Kroner vertelt over haar ervaringen als *Feldhure* in het dodenkamp 'vergeten'. Tijdens het herlezen verwachtte ik ze niet meer. Dat het een geval van verdringing was, wist ik meteen dezelfde nacht. Pas na de droom herinnerde ik me de fysieke afschuw die ik bij eerste lezing ook gevoeld had en wist ik weer hoe onontkoombaar 'realistisch' ik de gelezen scè nes gedroomd had. Het uit solidariteit met Tišma gekochte *De kapo:* ik durf er niet aan te beginnen.

Wat schrijvers als Levi, Kiš, Tišma en Dürlacher in een aantal boeken wè l lukt, is tijdens het lezen van sommige van hun werken voor mij niet weggelegd: de benodigde afstand. Xandra Schutte stelt de vraag waar het om gaat: 'Hoeveel afstand is er nodig voordat je kan schrijven over een oorlog waar je middenin zit, die elk voorstellingsvermogen te boven gaat?' Hoe meer het de schrijver lukt die afstand te bewaren, hoe heviger zijn woorden aankomen, is mijn paradoxale ervaring.

Dat de hier genoemde auteurs 'de schuldige plekken' bij naam en toenaam noemen, beschrijven en oproepen, ook al vallen sommige van hun boeken naar de letter genomen onder fictie; dat het geciteerde gedichtje wellicht niet aan bepaalde literaire maatstaven voldoet: ik accepteer dat. Nergens eigenen zij zich een situatie toe die niet de hunne is, maar wat nu als een Nederlandse dichter zich in deze materie stort? Dat doet Serge van Duijnhoven in de tweede, 'De stad als kadaver' getitelde afdeling, van *Copycat*. Het zijn rauwe, ongestileerde, opzettelijk onesthetische gedichten in een journalistieke parlandostijl die nogal eens cliché matig aandoet. 'Doormidden gezaagde hoofden die je vanaf het bord / hun dode glimlach toewerpen'; 'een sliert darmen'; veel stront, ruïnes ('skeletten van huizen'), botten en kadavers; kannibalisme. Ik houd van het lezen een ongemakkelijk gevoel over, dat anders van aard is dan bij het lezen van Tišma.

Het zit hem er niet in dat Van Duijnhovens standpunt niet duidelijk is. Hij heeft de gedichten die te maken hebben met slachten en eten van het randschrift 'Ik heb niets, zei de vrouw, behalve honger' voorzien. Later verandert dat onderschrift in een zin die duidelijk maakt dat in het amalgaam alles ten onder gaat aan totale relativering: 'Wij zijn de tijd voorbij dat we geloofden / in zoiets als absolute waarheden'. De reeks eindigt met dit gedichtje, voor het lezen waarvan het nuttig is te weten dat in een eerder gedicht verteld wordt dat 'de mensen hier' de kraters rozen noemen 'al ruiken ze zo niet':

Sarajevo

Ik loop in de stad
in draf over rozen
als sterren geslagen
in brokkelend asfalt
De wegen
zij roepen om vrede
maar komen
zal zij niet

Nadat de hemel op aarde stukgeslagen is, klinkt iets van wanhoop, van deernis in zo'n stuntelige uitroep door. De klap van deze afdeling komt des te harder aan, omdat in het eerste deel van de bundel onder het motto ‘During sex we are timelocked as in war’ hedendaagse *fleurs du mal* de revue passeren, zoals deze fantasie:

[...]

en stelt zich voor hoe hij haar billen
opent met zijn nagels, haar rug
vilt en de wervels streelt
(hij denkt aan forel, truite
à la meuniè re) en met zijn handen

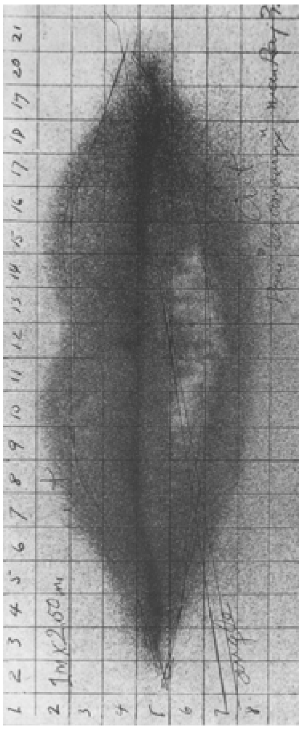
graait door haar aders die krullen
als adders rond zijn vingers
hij grabbelt naar haar hart
dat hij, voor hij het menigvuldigt
en in plakken snijdt een kus geeft

een kus! Die eeuwenoude kunst
van de beheersing

Zelfmoord, 'lolly's met giftige mezcalwormen, 'eieren Kinderüberaschung gevuld met cocaïnepoeder', 'man en vrouw / hun lichamen verwrongen / als wrakken', 'demolition man', kortom: de aberraties van een op hol geslagen twintigste eeuwse decadentie en daarna het geweld uit Sarajevo - die combinatie veroorzaakt kortsluiting. Hoogstwaarschijnlijk is dat de bedoeling. Wanneer je op bladzijde 21 leest: 'Oorlog is schending van het menselijk / lichaam. Is de mens mé é r dan vel, botten, / bloed en hersenmassa? Meer dan filet, / schenkel, chutney?' wordt daarmee de mens teruggebracht tot louter vlees (kanonnen-voer?), maar, vroeg ik me af, wàs dat op andere gronden in de eerste afdeling al niet gebeurd? De confrontatie van de verrotting (het woord is van de dichter zelf) uit het eerste deel en die uit het tweede deel zet de twee werelden op spanning. Ondanks die vermoedelijke 'moraal' vind ik de gedichten op het epaterende af. 'De Balkan is een Butcher Shop / De Balkan is vlees. Zoveel mogelijk vlees [...] / Brokken vlees waar het vet sudderend / uitspuit als je je vork erin prikt [...]'. Is zo'n overdonderende slacht- en schranspartij, die aan het eind van het gedicht voorspelbaar overgaat in: 'En dan het slachtvlees van de strijd / De mens opengereten in oorlog. Een sliert darmen / met half verteerde vleesbrokken erin [...]' kitsch? Ervaren wij, buitenstaanders als wij zijn, nu iets van het onvoorstelbare? Kan het gedicht die pretenties waarmaken? Let wel! Ik hecht eraan duidelijk te maken dat ik niet twijfel aan de intenties van de dichter, maar wanneer het gedicht zichzelf en wat het waarschijnlijk wil uitdrukken overschreeuwt, moet het eindoordeel luiden: Dit komt te dicht in de buurt van kitsch. Er is poë tische moed nodig om een dergelijke poging te wagen, maar als de inzet te hoog blijkt, wat dan? Ik geloof dat dichters vooralsnog maar beter letterlijk èn figuurlijk uit de buurt van voormalig Joegoslavië kunnen blijven en citeer tenslotte met instemming Huub Beurskens: 'En als ik [...] toch wat zou schrijven (en publiceren), zou dat iets van kritisch beschouwende aard zijn, zo kritisch mogelijk, ook als noodzaak en dwingende oefening voor mezelf, maar dan zonder enige lyrische of literaire pretentie, ja zelfs met een taboe op het artistieke.' Voor lyrische of literaire pretenties, dus vooral voor poë zie, is de afstand nog lang niet groot genoeg. Nog lang niet.

Serge van Duijnhoven, *Copycot*, Prometheus, Amsterdam, 1996.

Resttijd - Willem broens



De zee is dicht.

Een zee met ogen gezien? Dat zou wel moeten want er kijken zoveel mensen naar de zee. Ze turen en turen naar haar geheim, naar een nooit gezien landschap, naar het water dat rechtop staat. De zee is altijd onderweg. Ze is in beslag genomen door de wind, de zon, de vissen maar nooit door de mens. Je komt er nooit dichtbij. Een zee is niet te begrijpen.

Met de zee is het net als met geluid van stenen. Hoe oud is ze niet. Wat moet ze niet wantrouwend zijn. Wat een stemmen zitten er in de zee.
Als de zee je raakt, kun je vallen, kun je lachen. De zee kan je laten slapen en dromen. Kan je ook doden.
De meeuwen waarschuwen je ook voor haar. Ze staan in het gelid langs de vloedlijn. Je kunt er dan niet meer door. De zee is dicht.

• Man Ray; A l'heure de l'Observatoire. Pour les Amoureux 1932.

Quote
Josje Kraamer

De vierde man

Toen ik op de middelbare school zat - dat was in de eerste helft van de jaren tachtig - leerde ik dat Hermans, Mulisch en Reve (alfabetische volgorde) samen de grote drie vormden van de Nederlandse literatuur (ongeveer zoals die andere Hermans, Kan en Sonneveld de grote drie van het Nederlandse cabaret vormden). Er doet zich echter iets merkwaardigs voor: sinds enkele jaren probeert een vierde man aansluiting te zoeken bij het illustere trio Hermans, Mulisch en Reve. In toekomstige literatuurgeschiedenissen zou hij het liefst het volgende rijtje zien staan: Mulisch, Hermans, Reve en... Holman (in volgorde van opklimmende kwaliteit).

Wie?

Holman.

Holman is de nieuwe Reve. Misschien zou hij dus nog liever het volgende rijtje lezen: Mulisch, Hermans en Holman.

(Toen Gerrit Komrij eens aan Holman werd voorgesteld, schijnt Komrij gezegd te hebben: ‘Holman? Wat een eigenaardig pseudoniem.’)

Op het omslag van het dubbeldikke kerstnummer van HP/De Tijd wordt de potentiële koper voor de gek gehouden door hem ‘het vervolg op *De Avonden*’ in het vooruitzicht te stellen. Eenmaal met mijn aanschaf thuisgekomen haalde ik onrustig het tijdschrift uit het plasticfolie en er rolde daarbij een klein, dun boekje op mijn bureau: *De laatste avond. Een wintervertelling.*

Die Reve.

Ik sloeg het boekje open en las: ‘Theodor Holman, *De laatste avond. Een wintervertelling.*’

Bestaat er een naam voor de geestesziekte die erop neer komt dat je denkt dat je iemand anders bent? Gek 1 in het gekkenhuis: ‘Ik ben Napoleon.’ Gek 2 in het gekkenhuis: ‘Ik ben Alexander de Grote.’ Theodor Holman in het gekkenhuis: ‘Ik ben Gerard Reve.’

Bert Vuijsje, hoofdredacteur van HP/De Tijd, licht het bedrog als volgt toe: ‘Theodor Holman heeft op ons verzoek een stoutmoedig plan volvoerd. In zijn beste Reviaanse stijl beschrijft hij hoe het, een halve eeuw later, met Frits van Egters verder ging.’

Na het boekje gelezen te hebben, kan ik het helemaal eens zijn met de eerste zin van het hoofdredactionele commentaar: ‘1996 was het jaar van het leedvermaak en de zelfoverschatting.’ Ik heb erg moeten lachen om Holmans ‘beste Reviaanse stijl’ (leedvermaak). En ik werd treurig van het feit dat juist Holman probeert te schrijven als Reve (zelfoverschatting).

Het beste wat er over *De laatste avond* gezegd kan worden, is dat het zowel goed als origineel is, maar waar het goed is, is het niet origineel en waar het origineel is, is het niet goed. (Zo oordeelde Samuel Johnson ooit eens over een hem toegezonden manuscript.) Holman valt in elke kuil waar hij maar in kan vallen. De tweede zin van *De Avonden* luidt: ‘Hij keek op zijn lichtgevend horloge, dat aan een spijker hing.’

Holmans tweede zin: ‘Hij keek op zijn wekker met lichtgevende wijzers die op het zelfgemaakte nachtkastje stond.’

Er moet een komma achter ‘wijzers’. Of moeten wij geloven dat de oude Van Egters zijn hele huis volgestouwd heeft met wekkers met lichtgevende wijzers? Zo zit er in elke zin die niet *helemaal* door Holman van Reve is overgeschreven een storende stilistische fout. Om over de *inhoud* van het verhaal nog maar te zwijgen.

Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar kondigt voor april 1997 een nieuwe roman van Theodor Holman aan: *Hoe ik mijn moeder vermoordde*, ‘een roman van een zoon over zijn moeder zoals er in Nederland nog nooit een is geschreven.’

Geef mij maar de voor het eerst in 1980 gepubliceerde roman *Moeder En Zoon* van Gerard Reve.

[Nummer 244]

Voorwoord

Deze Schrijfgids bevat tips en informatie voor met name de beginnende prozaschrijver: hoe bied je een manuscript aan bij een uitgever? Welke uitgever kun je het beste benaderen en hoe pakje dat aan? Verder komen zulke uiteenlopende, maar onontbeerlijke zaken aan de orde als: moet het in een literaire roman altijd slecht aflopen, valt schrijven te leren en, zo ja, waar kun je dat dan het beste doen? Erik Menkveld van De Bezige Bij belicht hoe een redacteur met ongevraagd opgestuurde manuscripten omspringt. Ook in dit nummer: informatie over schrijfopleidingen, een heus debuut en *last but not least:* hoe Joost Zwagerman bij zijn droomuitgever terechtkwam.

Naar de mening van de redactie is hiermee het gehele traject dat de beginnende prozaschrijver dient af te leggen *gecoverd*, van schrijflessen op de middelbare school tot aan het eerste contract.

Het nummer eindigt met aandacht voor succesvolle auteurs met een hoge ontroeringsfactor: Carl Friedman, Margriet de Moor en Anna Enquist. Dat de beginnende schrijver er zijn voordeel mee doet.

Josje Kraamer en Arie Storm
De schrijfpraktijk
Hot items voor de beginnende prozaschrijver

Opleiding

Het is maar helemaal de vraag of je er verstandig aan doet een opleiding aan de universiteit (bij voorkeur een taalstudie) te gaan volgen als je schrijver wilt worden. Bekende Nederlandse schrijvers reageren desgevraagd doorgaans negatief. Wanneer je hen moet geloven, vormt vooral het volgen van een universitaire studie Nederlandse taal- en letterkunde een beletsel. Zo stapte WA Paap (in 1898 verscheen zijn satirische roman *Vincent Haman*) onder invloed van Douwes Dekker over op de studie rechten, hoewel hij aanvankelijk van plan was geweest om letteren te studeren. In een brief feliciteerde Douwes Dekker Paap met dit besluit:

> Alzoo voortaan: jur. stud.! [...] Ik ben zeer blij, dat ge het besluit genomen hebt niet ‘de letteren’ als vak te kiezen. Het is geen vak! Om de letterkunde iets degelijks te leveren moet men er niet in doen. Om iets uit de sloot te visschen moet men niet in de sloot gaan liggen, men moet met behoorlijk gereedschap er naast staan. (Paap, 1984)

In onze tijd is Maarten 't Hart de voornaamste bestrijdervan schrijvende neerlandici. Hoewel hij zijn pijlen vooral richt op *recensenten* die Nederlands hebben gestudeerd, constateert hij in het essay ‘De opmars der neerlandici’ onthutst het volgende:

> Nu al zie je dat neerlandici als Rudolf Geel, Ton Anbeek en Jacques Kruithof zich bezondigen aan het schrijven van romans. Dichters als Schouten, Van Deel, Kusters, Korteweg, Zuiderent, Kruithof, Anker, Leeflang zijn neerlandici. Schrijfsters als Charlotte Mutsaers, Tessa de Loo en Nelleke Noor-dervliet [door ' t Hart abusievelijk gespeld als ‘Noor-devliet’] hebben Nederlands gestudeerd. In de Verenigde Staten, waar een en ander al veel verder is voortgeschreden, heeft zich reeds een hele campus-literatuur ontwikkeld, geschreven door academici, ter interpretatie voor academici, ('t Hart, 1990)

En daar zal het volgens 't Hart niet bij blijven:

> [Het] staat voor mij vast dat binnen afzienbare tijd literaire uitgevers, tegen die tijd zelf [...] ook allemaal afgestudeerde neerlandici, een doctoraalbul Nederlands zullen eisen voor zij ertoe zullen overgaan het werk van een debutant uit te geven, (idem)

Iets genuanceerder, maar nog altijd niet erg positief, liet Frans Kellendonk zich in een interview uit over het volgen van een universitaire taalstudie. Een taalstudie leert een bewuster taalgebruik aan:

> [...] daardoor kun je creatiever schrijven en cliché s vermijden [...]. Voor het vormen, het construeren heefteen taal- of literaire studie nauwelijks

> nut. Het is iets heel anders om een verhaal te ontleden dan een verhaal te schrijven. Er moet echt een creatieve impuls bestaan om tot het schrijven van een verhaal te komen. *Close reading* bijvoorbeeld brengt je wel een zekere mate van zelfkritiek bij, maar dat is alles, ik bedoel: het is niet iets dat je werkelijk bij het scheppen van een verhaal helpt. (Bosboom, 1994)

Misschien is het wel typisch iets voor Nederlandse schrijvers om zich af te zetten tegen een universitaire taalstudie. In Amerika, we zagen dat Maarten 't Hart er al even op wees, klinken heel andere geluiden. In *De kunst van het schrijven* merkt John Gardner op dat het argument dat een schrijver eigenlijk vooral levenservaring moet opdoen en niet zozeer geschoold hoeft te worden in de literatuur zo eindeloos is her-

haald dat het voor velen evangelie is geworden. Om dit evangelie te bestrijden haalt Gardner de romancier Nicholas Delbanco aan, die eens heeft gezegd dat je op vierjarige leeftijd bijna alles hebt ervaren wat een schrijver van romans nodig heeft: liefde, pijn, verlies, verveling, woede, schuld en angst voor de dood. Voor het leren kennen van die ervaringen hoeft een schrijver dus niet meer de wijde wereld in te trekken. Hij kan zijn tijd en energie beter gebruiken en aanwenden om te studeren. En waarom zou hij dat niet aan de universiteit doen? Gardner:

> In praktische termen betekent dit voor de schrijver in spe dat hij een meester kan worden door veel en intensief te lezen en door niet alleen zorgvuldig maar doorlopend te schrijven, waarbij hij wat hij schrijft telkens weer nauwgezet moet beoordelen en opnieuw moet beoordelen, omdat zowel voor de schrijver als voor de concertpianist alles om studeren draait. Hoewel de literaire dilettant af en toe een mooi verhaal kan schrijven, is de ware schrijver iemand voor wie de techniek, net als voor de pianist, een tweede natuur is geworden. Dit houdt doorgaans een universitaire opleiding in met werkgroepen in het schrijven van fictie zowel als poë zie. (Gardner, 1991)

Bij dit laatste advies van Gardner moet overigens wel iets worden opgemerkt, namelijk het volgende: hij beschrijft de situatie in Amerika, waar je inderdaad universitaire opleidingen kunt volgen met werkgroepen in het schrijven van zowel fictie als poë zie. In Nederland bieden universiteiten deze werkgroepen niet of nauwelijks aan. Een waardig alternatief vormen bij ons wellicht de schrijfopleidingen die worden verzorgd door particuliere instanties. Zie voor meer informatie hierover verderop in dit nummer.

Gardner komt overigens tot een verstandige conclusie:

> Voor een kunstenaar van formaat is alles mogelijk. In de kunst gaat het om inventiviteit en het spontaan ontstaan van nieuwe regels. En aangezien je niet leert om een literair kunstenaar te zijn door eerst te bestuderen hoe je iets anders dan een literair kunstenaar bent, volgt hieruit dat voor de jonge schrijver, net zo goed als voor de schrijver van formaat die hij hoopt te worden, geen vaste regels, geen grenzen en geen beperkingen kunnen bestaan. Wat werkt is goed. Hij moet leren in te zien wat -volgens zijn eigen zorgvuldig gevormde norm - werkt, (idem)

Hoe komt een schrijver aan zijn materiaal?

Een schrijver mag alles wat hij meemaakt omwerken tot materiaal voor zijn roman en misschien moet hij dit zelfs wel. Ook de werkelijkheid is voor de schrijver een vorm van fictie. Door de dagelijkse werkelijkheid in een roman op te nemen en om te toveren in literatuur is ze echter niet langer meer die onversneden dagelijkse werkelijkheid. Dit vervreemdingseffect ontstaat vanzelf, doordat de werkelijkheid in een kunstvorm wordt gegoten, maar kan ook bewust worden nagestreefd, zoals Ronald Giphart getuige een interviewuitspraak blijkbaar doet:

> Moderne literatuur is bijna altijd gebaseerd op een zeker vervreemdingseffect. Mensen hebben een vastgeroest beeld van de werkelijkheid, en daardoor zien ze die niet meer. Maar wanneer je er als schrijver in slaagt om de zaken een kleine draai te geven, geef je je lezers de mogelijkheid om die werkelijkheid op een andere manier te zien. Je kunt het met kleine dingen bereiken: een woord anders spellen, een onverwachte hoofdletter gebruiken, de cliché s net iets bijdraaien. Maar omdat elke kunstgreep op een gegeven moment zelf tot een cliché afslijt, moet je voortdurend op zoek gaan naar nieuwe kunstgrepen. (Heytze, 1996)

Harry Mulisch verklaarde in een interview vlak nadat *De ontdekking van de hemel* (1992) voor de AKO Literatuur Prijs was genomineerd:

> Het gebruiken van biografische aspecten heb ik altijd al gedaan in mijn romans en wanneer daarop wordt gewezen, stoort mij dat niet. Bepaalde mensen werden in deze roman herkend. Maar ik heb in

> vorige werken bijvoorbeeld ook mijn bovenbuurvrouw beschreven en die herkende niemand. Voor een personage heb ik altijd een voorbeeld. Ik verzin niemand. Wé l meng ik allerlei aspecten van verschillende mensen door elkaar. (Moerman, 1995)

Maar: echt gebeurd is geen excuus, zoals Gerard Reve zijn gehoor voorhield tijdens een van zijn Openbare Colleges in 1985 in de Pieterskerk in Leiden:

> Al het autobiografische in mijn werk is in redelijke mate waarheidsgetrouw, maar elke keer dat ik de fout maakte de werkelijkheid onafgezwakt en in haar volle letterlijkheid toe te laten, ben ik voor die fout bestraft met ongeloof bij de lezer, ongeloof bij de critici, ongeloof bij iedereen. (Reve, 1995)

Want vroeg of laat ontdekt men (al sluit Reve zeker niet uit dat sommige mensen er nooit achter zullen komen):

> dat de werkelijkheid ofwel moordend vervelend, ofwel in zijn huiveringwekkende, 'toeval' geheten coïncidenties volstrekt onwaarschijnlijk en volstrekt ongeloofwaardig is. (idem)

In het algemeen is toeval in een fictionele tekst volstrekt oninteressant, of het toeval moet op een gethematiseerde wijze de stuwende kracht achter de gebeurtenissen in de tekst vormen, zoals bijvoorbeeld in het werk van de Amerikaanse schrijver Paul Auster het geval is. Maar meestal laten goede schrijvers van fictionele teksten zich bij de constructies van hun romans en verhalen niet leiden door de wetten van het toeval, omdat dit slechts saaie en onwaarschijnlijke resultaten zal opleveren. Goede schrijvers benutten de mogelijkheden die aanwezig zijn in de karakters van de door hen gecreë erde personages en combineren die weloverwogen met een kritieke samenloop van omstandigheden. Uiteindelijk botst in een goede roman alles met een grote explosie op elkaar, een knal die de lezer laat zitten met het verontrustende idee dat het inderdaad zó moest aflopen en niet anders, al heeft hij het dan tijdens het lezen allemaal niet precies zo zien aankomen en was hij zich slechts van een vaag gevoel van onbehagen bewust (dat geweer dat in het laatste hoofdstuk afgaat, was inderdaad al even getoond in het eerste...).

Zijn er dingen die een schrijver niet mag doen?

Plagiaat ligt gevoelig. 'Ik bedoel,' schreef Arjan Peters onder het kopje 'Over zekere stoelen en banken' in het literaire tijdschrift Optima:

> vóór je het weet hoort een onverlaat een klepel luiden, en als die onverlaat kwaad in de zin heeft - wat voor zijn soort niet ongebruikelijk is -, rijd je korte tijd later met pek en veren overgoten op de strontkar der plagiatoren door het dorpje verbijtend om je ludieke knipoog, ten prooi aan het gejoel van de labbekakken aan de kant die liever een ander de kop afhakken dan

> zelf hun nek uitsteken. Iemand verdacht maken, daarvoor hoef je niet gestudeerd te hebben. En er lopen er heel wat rond die een hakmes prefereren boven een bibliotheekpas. (Peters, 1994)

Arjan Peters verwijst in zijn artikel impliciet naar de kwestie die in 1993 speelde tussen Hans van Straten en Marcel Möring. In *Plagiatoren trekken voorbij* (een supplement bij het boekje *Opmars der plagiatoren*) schrijft Van Straten:

> Ter herdenking van de Italiaanse regisseur Federico Fellini, overleden 31 oktober 1993, bracht de televisie een van zijn betere films op het scherm, *Roma* uit 1972. Nico Keuning zag die film. Fabrieksarbeiders staan in een rij voor een brede auto waarin ze, ieder op zijn beurt, met een bereidwillige dame de betaalde liefde bedrijven.
> Dit tafereel was hij eerder tegengekomen. Waar? In de roman *Het grote verlangen* van Marcel Möring (Meulenhoff, Amsterdam 1992; AKO-prijs 1993). Van Rome naar het Groningse platteland is maar een stap. De episode met Fellini's dame, nu Rika geheten, en haar hobbelende *Chevvy* vindt men op de pagina's 60-73. (Van Straten, 1993)

Een nogal tendentieuze bewering van Van Straten, die hij, nadat Meulenhoff-directeur Maarten Asscher (de uitgever van Möring) naar de rechter was gestapt, dan ook schielijk introk. In de najaarscatalogus 1994 van uitgeverij Meulenhoff werd een inlegvel gestoken, waarop Hans van Straten, Martin Ros (die Van Stratens boek besprak voor de Tros-radio) en Bas Lubberhuizen (de uitgever van de genoemde boekjes van Van Straten) verklaarden dat zij Marcel Möring en zijn uitgever van elke blaam gezuiverd wensten te zien: ‘De door ons gesignaleerde overeenkomst tussen een passage in *Het grote verlangen* van Marcel Möring en een korte scè ne uit de film *Roma* van Federico Fellini blijkt, naar de auteur aannemelijk heeft gemaakt, op toeval te berusten.’

En al zou die overeenkomst niet op toeval berusten, dan nog loopt Van Straten met zijn boekjes (die hij presenteert als een soort handleidingen over hóe plagiaat te plegen zonder te worden gesnapt) erg achter bij de huidige opvattingen over literatuur. In de jaren zestig introduceerde Julia Kristeva het begrip ‘intertekstualiteit’, waarmee ze bedoelde dat elke tekst uit een mozaïek van citaten bestaat en dat elke tekst absorptie en transformatie van een andere tekst is. En, licht Maarten van Buuren toe in *Filosofie van de algemene literatuurwetenschap:* ‘“Citaat” en “tekst” moeten daarbij begrepen worden in een ruime zin, die behalve literatuur ook cultuur en ideologie omvat.’ (Van Buuren, 1988) Dat ligt al dichter bij de huidige opvattingen over wat literatuur is. Literaire werken zijn niet zelden (overigens al van oudsher af) volgestouwd met pastiches en niet nader verantwoorde literaire verwijzingen. En dat heeft niets met plagiaat te maken.

Personages

‘Alleen kunst die eerlijk uitkomt voor haar kunstmatigheid is geoorloofd,’ schreef Kellendonk in het essay ‘Idolen. Over het tweede gebod’. (Kellendonk, 1987) Verder meende hij: ‘Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn. Ze mag niet meer geloof eisen dan ze voor zichzelf nodig heeft.’ (idem) Volgens deze opvatting zijn personages die worden neergezet als mensen van vlees en bloed uit den boze. Kunst is, zo betoogt Kellendonk, iets anders dan de werkelijkheid, en moet hier ook van getuigen. Want: personages in een boek zijn (al kunnen er bestaande personen voor model hebben gestaan) geen é chte mensen en door ze wel als zodanig te beschouwen doet de mens zichzelf tekort.

De situatie wordt echter gecompliceerd door de rol van de lezer (maar zonder lezer geen literair kunstwerk), die geneigd is kunst als werkelijkheid op te vatten. Jorge Luis Borges gaat in een lezing die hij hield over Dantes *Divina Commedia* op deze kwestie in. Borges verklaart geloof te hechten aan het naïeve denkbeeld ‘dat wij een waar verhaal aan het lezen zijn. Zo kunnen wij ons door de lectuur laten meeslepen.’ Verder merkt hij op:

> Als we een toneelvoorstelling bijwonen weten we dat op het toneel verklede mensen staan die de hun in de mond gelegde woorden van Shakespeare, Ibsen of Pirandello herhalen. Maar wij nemen aan dat die mensen niet verkleed zijn; dat die verklede man die langzaam in de voorvertrekken

> van de wraak zijn monoloog afsteekt werkelijk de prins van Denemarken, Hamlet, is; wij geven ons over. (Borges, 1984)

We bevinden ons hier op een kruispunt: enerzijds moeten we constateren dat een personage een kunstmatige constructie is, anderzijds is het noodzakelijk om, wanneer je werkelijk wilt genieten van een literair kunstwerk, het ongeloof in de menselijkheid van de personages tijdelijk op te schorten.

De Amerikaanse schrijver William H. Gass geeft in *Fiction and the Figures of Life* de romanschrijver de volgende opdracht: hij (of zij) moet de lezer meeslepen naar het punt waar de roman lijkt over te gaan in de werkelijkheid, om de lezer vervolgens te wijzen op ‘de heldere en briljante wereld van het concept, op het rijk van de orde, de juiste verhoudingen, en de verbluffende constructie [...], waar personages, in tegenstelling tot wijzelf, bevrijd zijn van het bestaan, kunnen oplichten in de geest, en uitsluitend Zijn.’

Een goede roman kan niet buiten de personages die het boek bevolken. ‘Een groots personage is het duidelijkste en enige kenmerk van grootse literatuur,’ schrijft Gass. En hij voegt hieraan toe:

> Een groots personage heeft onze oneindige interesse; een fascinatie die nooit verdwijnt. Het is een gemeenplaats die niet genoeg benadrukt kan worden. Hamlet. Ahab. Julien Sorel. Madame Bovary. Hun tragiek verdampt nooit. Belangwekkende literatuur is belangwekkend omdat de personages belangwekkend zijn, en personages zijn belangwekkend als ze gedenkwaardig zijn. Een eenvoudige formule. (Gass, 1979 - onze vertaling)

Waardoor kunnen personages gedenkwaardig worden? Door ze mé é r te laten zijn dan zomaar een personage en ze van een (subtiel verwerkte) symbolische betekenis te voorzien. *Moby Dick*, de beroemde roman van Herman Melville, kan gelezen worden als een spannend maar eenvoudig verhaal over een man die een walvis probeert te vangen. Maar doordat de walvis meer is dan alleen maar een primitief zoogdier - hij staat in bredere zin symbool voor de woeste natuur - en de man symbool staat voor universele menselijke waarden wordt *Moby Dick een* boek over de strijd tussen natuur en cultuur en wint hierdoor aanzienlijk aan diepte en gedenkwaardigheid.

Motieven en thema's

In het voorwoord van het boekje *Voorde lijst lezen voor de lol* schrijft Ronald Giphart onder meer het volgende:

> Niemand leest een boek voor zijn plezier om vervolgens te gaan zitten bedenken wat het ‘thema’ was, welke ‘motieven’ een rol speelden, of de personages ‘karakterontwikkeling’ doormaakten en alle andere door leraren Nederlands bedachte on-zinturf. (Ruigrok, 1996)

Natuurlijk maken niet alle lezers met de door Giphart aangehaalde terminologie in het achterhoofd een uitgebreide studie van een boek dat ze al dan niet met plezier hebben gelezen. Toch heeft iedereen wel enige weet van deze begrippen, en zeker de schrijver van scheppend proza zé lf, die begrijpt dat een in diepste wezen complex kunstwerk als bijvoorbeeld een roman steunt op de ingebouwde behoefte om tot iets terug te keren, het te herhalen. Deze herhalingen vormen de materië le basis voor de ultieme pracht ervan: de weergalmende finale (zie wat John Gardner hierover opmerkt in *De kunst van het schrijven*, pagina 191 en verder). Terugkerende elementen in een tekst (‘motieven’) verlenen er eenheid aan en zorgen tezamen voor diepte.

Een voorbeeld. In *De aanslag* (1982) van Harry Mulisch wordt de hoofdpersoon, die Steenwijk heet, in iedere episode van zijn leven geconfronteerd met stenen: achtereenvolgens passeren dobbelstenen, keistenen, kroningsstenen, geologisch gesteente en een aansteker in de vorm van een dobbelsteen de revue. Zelfs de naam van de omgekomen broer van de hoofdpersoon past in dit rijtje: die heette immers Peter, een naam die is afgeleid van het Griekse *petra*, ‘rots’. Deze motievenreeks (we hebben dit voorbeeld ontleend aan Frans C. de Rover, De weg *van het lachen*, 1987) ondersteunt de overheersende gedachte (de thematiek) van de roman, een roman die (onder meer) gaat over verstening, stilstand en eeuwigheid. Samenvattend: een schrijver hoeft niet op een schoolse manier te weten wat motieven en thema's

zijn, maar het is wel gewenst dat enig inzicht in deze zaken tot zijn technische bagage behoort.

Happy end?

Moet het in de literatuur altijd slecht aflopen? Ja. Dat biedt een enorm aantal praktische voordelen. Zo verhoogt het op zijn minst de herkenbaarheid van het vertelde: iedereen ziet altijd alles om zich heen op de meest vreselijke manieren mislukken, en zelfs als het een tijdje goed lijkt te gaan, dan wordt die vreugde bedorven door onze kennis van de onverbiddelijke natuurwet dat we vroeg of laat allemaal komen te overlijden. Het leven is geen feest. Het is bovendien ook veel moeilijker om over geluk te schrijven: 'Le bonheur se raconte mal,' wist Flaubert al.

Daar moet echter wel het volgende aan worden toegevoegd: het heeft geen zin het leed dat de hoofdpersoon overkomt uit te vergroten tot waanzinnige proporties. Juist in het kleine en geringe wordt, zoals Reve in zijn Openbare Colleges terecht opmerkte, de waar-

heid voelbaar. Hij illustreert dit met het volgende plotopzetje, om te laten zien hoe het níet moet:

> De hoofdpersoon is dan, bijvoorbeeld, een beroemd filmregisseur, die een ongelukkige liefde heeft met een lesbisch meisje, dat van tijd tot tijd draagmoeder is, en harerzijds een verhouding heeft met een als jongen verkleed meisje dat onder deze vermomming als stierenvechter optreedt, want het begint allemaal in Ibiza, Spanjeland, al speelt de roman achtereenvolgens ook in Los Angeles en Parijs. Ik beweer niet dat op zulk een intrige nooit en te nimmer een goede roman geschreven zoude kunnen worden, maar als het zó moet en niet anders kan, dan is dat bijna altijd een veeg teken en kunnen wij onze verwachtingen beter niet al te hoog stellen. (Reve, 1995)

Hier volgt Reve Gustave Flaubert, we noemden hem al eerder, die volgens Mario Vargas Llosa in *Madame Bovary* het rijk van de middelmatigheid schetste. Mario Vargas Llosa citeert Flaubert met instemming:

> [...] het zijn in het leven niet de grote rampen waarvoor je beducht moet zijn, maar de kleine. Ik ben banger voor speldeprikken dan voor sabelhouwen [...]. (Vargas Llosa, 1991)

Het verdient aanbeveling dat de romankunst wat dit betreft het leven volgt. Wat daarbij goed in het hoofd moet worden geprent, is het volgende: goede romans zijn altijd gebouwd rond een conflict. Je komt er niet mee weg iemand op de rand van zijn bed te laten zitten, die wat glazig voor zich uit te laten staren en de rest van het boek te laten mompelen: 'O, o, wat een ellende. Ik wil niks en ik kan niks.' Nee, het personage moet iets gaan ondernemen, moet een eigen wil hebben, maar moet wel worden tegengewerkt, doordat bijvoorbeeld een ander personage iets heel anders wil. Wanneer de hoofdpersoon na veel strijd en manipulaties toch dát heeft bereikt wat hij wilde, moet dat tegenvallen: alle inspanningen zijn voor niets geweest (maar hebben wel een mooie roman opgeleverd).

Sommige schrijvers komen tegen het fatalisme dat de literatuur aankleeft in opstand. Bijvoorbeeld Nanne Tepper (in 1995 debuteerde hij met de roman *De eeuwige jachtvelden*). In een essay met de titel 'De wansmaak van Martin Cheepnis' fulmineerde hij als volgt tegen de romans van Martin Amis:

> Amis' meest gelezen romans, *Money* en *London Fields*, werden door bekende schrijvers en critici juichend ontvangen en besproken. Ik begrijp daar niets van. Beide boeken blinken uit door voor de hand liggende verhaallijnen: de lezer ontmoet de held op de eerste pagina's en weet meteen hoe het hem zal vergaan: slecht. Je hoeft maar één roman van Amis gelezen te hebben om dit zeker te weten. In mijn kop begint het dan ook prompt te jengelen als ik op de eerste bladzijde van Amis' laatste, *The Information*, de anti-held Richard Tull ontmoet: 'De lul, lul, die Tull is de lul!'
> Daar zorgt Martin Amis wel voor. Hij is in ieder boek nadrukkelijk aanwezig en toont zich een schepper met één, buitengewoon beperkte

> visie: een sadistisch universum dat uitblinkt in wanstaltige terreur. (Tepper, 1995)

Nanne Tepper slaat hier de plank lelijk mis: het is namelijk helemaal geen bezwaar als de lezer al op de eerste pagina's of zelfs al in de eerste zin van een roman doorheeft dat het heel erg verkeerd zal aflopen met de hoofdfiguur. Reve stelde in zijn Openbare Colleges vast dat:

> de onafwendbaarheid van het lot, in verhalend proza gepresenteerd, niet, zoals men zoude denken, de spanning wegneemt, de held onbelangrijk en de handeling futiel maakt. Het tegendeel is het geval. Alles wordt opeens veel belangrijker en spannender. (Reve, 1995)

Voor wie schrijft een schrijver?

In het tijdschrift Onze Taal geeft Ronald Giphart de volgende tip aan beginnende schrijvers:

> Schrijf in eerste instantie voor uzelf. Vraag u niet tijdens het schrijven al af wat uitgevers, critici of

> lezers van het product zullen vinden. (Heytze, 1996)

Dat een schrijver in eerste instantie voor zichzelf schrijft is waar, toch zal hij bij het schrijven tot op zekere hoogte er rekening mee moeten houden dat anderen het ooit zullen gaan lezen (hopelijk). Dat heeft een paar consequenties. Zo zit bijvoorbeeld niemand op wartaal te wachten. Voor de schrijver zé lf kan dat misschien therapeutisch werken, voor zijn publiek zeker niet. Ten tweede heeft de schrijver zijn verhaal misschien al in zijn hoofd (of in elk geval in grote lijnen, al is het ook mogelijk dat hij begint te schrijven vanuit een bepaald beeld, gevoel of vaag idee), maar dat betekent nog niet dat wat in zíjn hoofd zit ook automatisch het hoofd van de lezer bereikt. Een schrijver dient dus in de verschillende fasen van het schrijfproces te controleren of de verschillende gegevens die in het verhaal of de roman zijn verwerkt op de juiste momenten de lezer worden aangeboden. Dit controleren kan niet anders geschieden dan door zelf voortdurend de tekst aan een kritische blik te onderwerpen en daarbij vragen te stellen als: heb ik echt wel verteld wat ik wilde vertellen? En: verwijs ik niet naar zaken die de lezer helemaal niet kan weten? Reve: ‘Dus altijd, zo meen ik te moeten decreteren: wanneer, waar, maar ook wie (naam), leeftijd, beroep.’ (Reve, 1995)

En, wat ook heel belangrijk is: maak het niet te ingewikkeld. Rudolf Geel stelt in *Volmaakte schrijvers schrijven niet:*

> Eenvoudig en helder schrijven [...]. Dat is moeilijk. Niet het ophoesten van metaforen. Iedere schrijver weet dat daar niets aan is. Wel weer moeilijk is het vinden van de juiste metaforen, het op teruggehouden wijze hanteren van stijlmiddelen. Dat kunnen alleen goede schrijvers. (Geel, 1995)

In een goede roman heet een auto daarom gewoon auto en niet ‘blikken omhulsel’. Milan Kundera merkte dat in een vertaling van een van zijn boeken meisjes niet langer gewoon naakt waren, maar plotseling rondliepen ‘in Eva's kostuum’. Een andere vertaler liet een harmonium ‘maaggerommel’ uitstoten in plaats van ‘klanken’. Kundera gaf hierop zijn vertalers de opdracht alle amusante dingen eruit te gooien.

Waarom schrijven?

Willem Frederik Hermans:

> Meestal wanneer ik een gezelschap van boekenvrienden heb toegesproken en er weer eentje opstaat om te vragen: ‘Waarom schrijft u?’ - niet zelden zet hij daarbij eenzelfde soort gezicht als een politieagent die bij een inbreker informeert waarom hij met een gonjezak vol tafelzilver op zijn rug loopt - zeg ik geruststellend en gemoedelijk:
> ‘Ja, kijkt u eens. Dit is heel eenvoudig. Als ik al die mooie boeken niet zelf geschreven had, moest ik naar de boekhandel om ze te kopen. Maar nu hoeft dat niet, want bij de verschijning krijg ik van mijn uitgever tien exemplaren voor niemendal.’

> Gelach.
> Als ze genoeg gelachen hebben, voeg ik daaraan toe:
> ‘Denkt u nu heus dat het waar is wat ik u hier vertel! Gelooft u werkelijk dat ik te gierig zou zijn om een paar tientjes op tafel te leggen voor zulke prachtboeken als de mijne?’ (Hermans, 1983)

Gerrit Komrij zoekt zijn motivering om te schrijven op het financië le vlak:

> Waarom ik schrijf? De voornaamste behoefte is: je te uiten. Maar dat is van zo'n zwaarwichtige vanzelfsprekendheid - dat hoef ik niet eens erbij te zeggen. De echte behoefte is natuurlijk: proberen je geld te verdienen, aan de kost te komen en dan onafhankelijk. Ik heb altijd sterk de behoefte gehad om mijzelf te redden. Nu ja, wat is er dan voor mooier beroep denkbaar dan een stuk papier te vullen en dat in te wisselen voor andere stukjes papier? De meeste schrijvers in Nederland zijn gewoon te beroerd om wat voor de kost te doen, die denken dat hun getob tot in eeuwigheid van dagen gesubsidieerd moet worden. De grootste drift achter mijn schrijven is te stijgen op de pecuniaire ladder. (Komrij, 1995)

Laten we de beginnende schrijver maar meteen uit de droom helpen: voor het geld hoef je het niet te doen. Van een debuut worden gemiddeld niet meer dan (schrik niet) zevenhonderd exemplaren verkocht, met uitschieters naar boven, maar óók naar beneden. Wat verdien je daarmee? In het contract dat je krijgt voorgelegd als je boek eenmaal is geaccepteerd, wordt dat helder uitgelegd: voor de uitgave in paper-backvorm (dat is de vorm waarin een debuut doorgaans wordt uitgegeven) ontvangt de auteur een *royalty* van tien procent van de verkoopprijs van de eerste vijfduizend exemplaren, van twaalfeneenhalf procentvan de volgende vijfduizend verkochte exemplaren en van vijftien procentvan de daarboven verkochte exemplaren. Dit zijn standaardgetallen. Tel dus uit je winst! Soms komt dat wat je verdient aan *royalty's* niet uit boven het bedrag dat je als voorschot hebt ontvangen. Dat bedrag ligt, ruwweg, tussen de zevenhonderdenvijftig (voor een dichtbundel) en de vijfduizend gulden - en is (gelukkig) niet terugvorderbaar door de uitgever.

Maar er blijven genoeg redenen over om wé l te schrijven. In *De spiegelmaker* laat Primo Levi op de vraag ‘Waarom schrijft iemand?’ negen motivaties volgen. Ernstig verkort luiden ze als volgt:

1. Omdat hij de drang of de behoefte daartoe voelt.
2. Om te amuseren of zich te amuseren.
3. Om iemand iets te leren.
4. Om de wereld te verbeteren.
5. Om zijn eigen ideeën bekendheid te geven.
6. Om zich te bevrijden van een angst.
7. Om beroemd te worden.
8. Om rijk te worden. (Hier hebben we dus al wat kanttekeningen bij geplaatst.)
9. Uit gewoonte.

Bij deze laatste motivatie merkt Levi op dat het de treurigste van allemaal is:

> Niet leuk, maar het komt voor: het komt voor dat een schrijver niets meer over heeft van zijn brandstof, zijn narratieve lading, zijn verlangen om leven en vorm te geven aan de beelden die hij heeft bedacht; dat hij geen beelden meer bedenkt; dat hij geen verlangens meer heeft, zelfs niet naar roem of geld; en dat hij toch blijft schrijven, omdat hij niet kan ophouden, uit gewoonte, om ‘zijn naam hoog te houden’. Let op wat hij doet: op die manier zal hij het niet ver brengen, het is onvermijdelijk dat hij zichzelf gaat herhalen. Waardiger is het te zwijgen, tijdelijk of voorgoed. (Levi, 1991)

Maar op de beginnende schrijvers zijn deze woorden natuurlijk (nog) niet van toepassing, die staan immers aan het begin van een schitterende schrijfcarriè re en zijn nog volledig verwikkeld in ‘het debat tussen het ik en het zelf’, zoals Frans Kellendonk literatuur in een van zijn essays heeft gedefinieerd. Een schrijver schrijft een boek, zo voegt Kellendonk hieraan toe, ‘louter om het plezier van het schrijven zelf, eraan beginnen en niet weten waar je uitkomt’ (Kellendonk, 1987) - en dat lijkt ons een goede motivatie.

Wat is ‘literatuur’?

In de roman *Veranderlijk en wisselvallig* beschrijft Geerten Meijsing onder meer hoe onder het toeziend oog van de hoofdpersoon werklieden met een wisselende criminele achtergrond het huis van de hoofdpersoon op zijn verzoek komen verbouwen. Er is ook een ‘lange invalstukadoor’ bij die in ruil voor een boek ‘graag een uurtje extra wilde smeren’:

> Altijd weer probeerde hij me te verleiden tot discussies van het genre: ‘Wie maakt nou eigenlijk uit wat literatuur is?’ Zijn lievelingsauteur was Jan Mens. (Meijsing, 1987)

Inderdaad: wie maakt nou eigenlijk uit wat literatuur is en wat lectuur? Het antwoord is verbluffend simpel: dat doen de literaire uitgeverijen. Wat zij uitgeven is literatuur. Welke waarde over honderd jaar toegekend moet worden aan hun keuze valt niet te voorspellen. Dus kunnen we ons daar maar beter geen zorgen over maken.

Literatuur

Jorge Luis Borges, *Zeven avonden*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1984.
Rolf Bosboom, *Zuilen van Stof. Het oeuvre van Frans Kellendonk*. Quine, Nijmegen, 1994.
M.B. van Buuren, *Filosofie van de algemene literatuurwetenschap*. Martinus Nijhoff, Leiden, 1988.
John Gardner, *De kunst van het schrijven. Een praktische handleiding*. Contact, Amsterdam, 1991.
William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*. David R. Godine, Boston, 1979.
Rudolf Geel, *Volmaakte schrijvers schrijven niet. Over het scheppingsproces van literaire en andere teksten*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995.
Maarten 't Hart, *Een dasspeld uit Toela*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1990.
Willem Frederik Hermans, *Waarom schrijven?* De Harmonie, Amsterdam, 1983.
Ingmar Heytze, ‘Ronald Giphart: “Literatuur is stijl”.’ In: Onze Taal, nummer 4, april 1996.
Frans Kellendonk, *De veren van de zwaan*. Meulenhoff, Amsterdam, 1987.
Gerrit Komrij, *De buitenkant. Ee'n abecedarium*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1995.
Milan Kundera, *De kunst van de roman*. Ambo, Baarn, 1987. Primo Levi, *De spiegelmaker*. Meulenhoff, Amsterdam, 1991.
Geerten Meijsing, *Veranderlijk en wisselvallig*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1987.
Jacob Moerman, *Met andere woorden*. Passage, Groningen, 1995.
W.A. Paap, *Vincent Haman*. [Met een inleiding van Menno ter Braak.] Querido, Amsterdam, 1984 (zevende druk).
Arjan Peters, ‘Over zekere stoelen en banken’. In: Optima, nummer 42, april 1994.
Gerard Reve, *Zelf schrijver worden*. Sdu, Den Haag, 1995 (tweede druk).
Frans C. de Rover, *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1987.
Nel Ruigrok, *Voor de lijst lezen voor de lol*. Lankamp& Brinkman, Amsterdam, 1996.
Hans van Straten, *Plagiatoren trekken voorbij*. Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1993.
Nanne Tepper, ‘De wansmaak van Martin Cheepnis’. In: De Revisor, nummer 6, december 1995.
Mario Vargas Llosa, *De eeuwigdurende orgie. Over Flaubert en Emma Bovary*. Meulenhoff, Amsterdam, 1991.

Arie Storm [1963] debuteerde in 1994 met de roman Hé mans duik. *In juni verschijnt zijn tweede roman*, Hemellicht, *bij De Arbeiderspers. Josje Kraamer (1964) was redacteur van* Mekka. Jaarboek voor lezers. *Zij publiceerde essays in verschillende literaire tijdschriften, waar onder*

Dietsche Warande & Belforten Maatstaf. Beiden zijn redacteur van BZZLLETIN.

Josje Kraamer
Het manuscript: hoe lever ik het aan?
Een praktische handleiding

Hoe moet een manuscript eruitzien als het opgestuurd wordt naar een uitgever? Om de kans te vergroten dat het wordt uitgegeven, moet het op zijn minst professioneel en verzorgd ogen. Bovendien moet het door een redacteur snel en eenvoudig kunnen worden doorgenomen. Hieronder volgen enkele spelregels.

Algemeen

1. Maak liever zelf nog geen boekje van het manuscript door het bijvoorbeeld in te laten binden of door de losse velletjes op een sierlijke wijze met een lintje aan elkaar te strikken (vermijd truttigheid). Het beste is: gewoon een stapeltje losse vellen A4 papier. Vergeet niet de velletjes te nummeren. Eventueel kunnen ze wel los in een mapje worden gedaan. (Sommige uitgevers stellen overigens juist weer wé l prijs op een ringband, want dan kunnen ze het manuscript makkelijk in bed lezen zonder een echtscheiding te riskeren, maar zorg er hoe dan ook voor dat die ringband makkelijk verwijderbaar is.)

2. Lever een manuscript nooit handgeschreven in, maar getypt. Werk je met een computer (wat aan te raden is, al kun je je eerste versie natuurlijk net zo schrijven als je zelf wilt) stuur dan een uitdraai op. (Laat het eventueel gebruikte kettingpapier niet aan elkaar zitten, maar scheur het even los.) Stuur nooit alleen maar een diskette op. Je kunt wel een diskette bij je uitdraai doen, maar wanneer je voor het eerst iets instuurt naar een uitgever is dat niet noodzakelijk en wordt het juist als hinderlijk ervaren: als het manuscript goed is, komt die diskette later wel.

3. Een nieuwe alinea geef je aan door in te springen. Als je een computer hebt, gebruik je hiervoor de tab-knop. Gebruik je een ‘ouderwetse’ typemachine, spring dan vijf spaties in. (Maar overweeg dan wel zo snel mogelijk een computer te kopen.) Alinea's worden dus niet van elkaar gescheiden door een witregel. Uiteraard mag je wel af en toe een witregel gebruiken (bijvoorbeeld als je een sprong in de tijd wilt suggereren of werkelijk een nieuw onderwerp wilt aansnijden zonder dat je meteen een nieuw hoofdstuk wilt openen), maar bedenk dan dat er na een witregel *niet* wordt ingesprongen. Begin een nieuw hoofdstuk altijd op een nieuwe pagina. Aan het begin van een hoofdstuk wordt ook niet ingesprongen.

4. Zet de regelafstand op 1,5. Stel brede kantlijnen in (links en rechts). Dit alles om het werk van de redacteur te vergemakkelijken: zo kan hij nog wat tussen en naast de tekst schrijven. Zorg ervoor dat de linker kantlijn ‘recht’ is: de tekst wordt dus links uitgevuld. De rechter kantlijn wordt niet uitgevuld. In de rechter kantlijn breek je de woorden niet af (doe je dat wel, dan kunnen er in de drukproeven plotseling overbodige afbreekstreepjes opduiken).

5. Gebruik, wanneer je met de computer werkt, zo min mogelijk opmaakcodes. Die moeten later door de zetter allemaal weer worden verwijderd. Dus: ga niet zitten knutselen met opeens erg grote letters of juist heel kleine letters. Onderstreep wat cursief gezet moet worden (niet met de pen, maar gewoon met de daartoe bestemde toets op je typemachine of met functie F8 als je met WordPerfect werkt).

6. Handige tip: werk je met WordPerfect (5.1) dan is het verstandig de volgende codes standaard aan het begin van je manuscript (in computertaal: document) in te voeren:

- afbreken uit (Shift F8, 1, 1)
- uitvullen links (Shift F8, 1, 3)

- regelafstand 1,5 (Shift F8, 1, 6)
- paginanummering aan (Shift F8, 2, 6, 4 - nummering midden onder).

Spelling

1. Gebruik de officië le spelling. Laatje dus leiden door het nieuwe ‘Groene boekje’: de woordenlijst van de Nederlandse taal (Sdu Uitgevers, Den Haag 1995/Standaard Uitgeverij, Antwerpen 1995). Zeker wanneer je nog geen voet tussen de deur hebt bij een uitgever moet je niet de indruk wekken krankzinnig te zijn (hoewel sommige mensen denken dat gek-zijn voor een kunstenaar een vereiste is). Spel dus het woord ‘filosofie’ niet met *ph* (‘philosophie’) -bijvoorbeeld omdat je grootvader daar zo aan gehecht is of uit protest tegen het voortschrijden van de tijd (wat niet verstandig is, want dat hou je toch niet tegen) - maar gewoon zoals het in het Groene boekje vermeld staat: ‘filosofie’.

2. Zet na een punt, een komma, een vraagteken, een uitroepteken, een dubbele punt, een puntkomma altijd een spatie. Zet voor een punt, een komma, een vraagteken, een uitroepteken, een dubbele punt, een puntkomma nooit een spatie.

3. Gebruik zo min mogelijk afkortingen. Dus niet ‘e.d.’ maar ‘en dergelijke’ en niet ‘b.v.’ maar ‘bijvoorbeeld’. Gebruik natuurlijk wel weer een afkorting als die meer is ingeburgerd dan het woord waarvan het een afkorting is. Dus bijvoorbeeld ‘wc’, en niet ‘water closet’. Afkortingen die als één woord zijn uit te spreken, worden weergegeven met een beginhoofdletter en verder kleine letters: ‘Avro’, ‘Tros’, ‘Vara’. Daarentegen: ‘NCRV’, ‘VPRO’.

4. Wil je een woord benadrukken, gebruik dan 1) accenten (het klemtoonteken is altijd het *accent aigu*. Dus: ‘nóóit’. Boven een hoofdletter valt het accent weg: ‘Eé n’); of 2) cursiveer het woord in kwestie (dit geef je aan door het woord te onderstrepen). Let wel: doe dit niet te vaak, want al die accenten en cursiveringen geven je tekst een onrustig aanzien.

5. Titels van boeken, tijdschriften, films, tv-program-ma's, kranten, schilderijen, toneelstukken, dichtbundels en muziekwerken worden altijd gecursiveerd (onderstreept in je manuscript). Bijvoorbeeld: ‘Ze inspecteerde een boekenkast en plukte er *Nooit meer slapen* van W.F. Hermans uit.’ (uit: Joost Zwagerman, Vals licht) Let op: de titel van een dichtbundel cursiveer je wel, de titel van een afzonderlijk gedicht zet je daarentegen tussen enkele aanhalingstekens. Hetzelfde geldt voor verhalenbundels en cd's: de titel van de bundel of cd in zijn geheel cursiveer je, de titel van een afzonderlijk verhaal of een afzonderlijk nummer zet je tussen enkele aanhalingstekens.

6. Namen van café s, hotels, restaurants en winkels cursiveer je niet, maar schrijf je wel met een beginhoofdletter. Bijvoorbeeld: ‘Quispel koos voor Birdy, een smal café

in de schaduw van de schouwburg, dat niet pas laat op de avond vol liep.’ (uit: A.F.Th. van der Heijden, *Advocaat van de hanen*)

Dialogen

Bij dialogen maak je gebruik van enkele aanhalingstekens. Gebruik je WP: aanhalingsteken openen = toets onder (~). Aanhalingsteken sluiten = toets onder ("). Verder begin je telkens wanneer iemand anders het woord neemt met een nieuwe alinea. Een voorbeeld uit *De vadermoorders* van Willem Brakman:

> ‘Wie is het eigenlijk?’ vroeg Duck.
> ‘Wie?’ vroeg Pirandello enigszins verwilderd. ‘Pausmans,’ zei Duck.
> ‘Innocentais,’ antwoordde Pirandello met grote verbaasde ogen.
> ‘En de hoeveelste?’
> ‘De Tiende,’ zei Pirandello fronsend.
> ‘Donders,’ zei Duck, ‘dat is niet gering.’

Zegt iemand iets en haalt hij of zij iemand anders aan die ook iets gezegd heeft (een citaat binnen een citaat), dan geef je dit aan met dubbele aanhalingstekens. Een voorbeeld uit *De sandwich* van A.F.Th. van der Heijden:

‘Ik zal nooit vergeten, Adriën, wat je zei toen je haar voor de eerste keer zag. “Ik had niet gedacht,” zei je, “dat het iets zo charmants zou zijn.” Ik hoor het je nog zeggen.’

Een andere, minder gebruikelijke manier om een dialoog weer te geven, bestaat uit het werken met liggende streepjes. Een voorbeeld uit *De donkere kamer van Damokles* van Willem Frederik Hermans:

- Meneer Osewoudt! Heeft u al een kop koffie gekregen?
Het mannetje had de deur achter zich laten openstaan en riep in de gang:
- Koffie!
Daarna liep hij naar een van de bureau's, verschoof de bureaustoel een eind, zodat hij recht tegenover Osewoudt kwam te staan en ging zitten.
- Ach meneer Osewoudt! Ik ben Kriminalrat Wülfing. Het is zo prettig dat wij u eindelijk te spreken kunnen krijgen!
- Waar is mijn moeder?

Wat opvalt aan dit fragment, nog afgezien van de liggende streepjes en de goede schrijfstijl, is Hermans' afwijkende apostrofgebruik (‘bureau's’ in plaats van ‘bureaus’). Bedenk hierbij dat Hermans een beroemde schrijver was die zo zijn eigen opvattingen over spelling mocht hebben. Een beginnend auteur kan worden aangeraden om eventueel afwijkende opvattingen over de spelling van de Nederlandse taal pas ná het ontvangen van een grote literaire prijs te ventileren.

Gedachten

Gedachten worden doorgaans niet tussen aanhalingstekens geplaatst, in tegenstelling tot zaken die gezegd, gefluisterd, gemompeld of geschreeuwd worden. Sommige uitgevers hebben verder als regel dat bij het weergeven van gedachten na een dubbele punt een hoofdletter volgt, de meeste uitgevers doen het echter zonder. Dus:

Hij dacht: laat maar.

Het versturen van het manuscript

Het manuscript is af, het ziet er goed uit (over de inhoud heb ik het nu even niet) en je wilt het naar een uitgever sturen. Hiervoor gelden weer een paar regels:

1. Maak altijd een kopie van je manuscript en bewaar die goed: bij een uitgeverij wil wel eens wat zoek raken.

2. Vermeld in een begeleidende brief je adres en zet je naam en adres ook op het titelblad van je manuscript.

3. Geef je boek een originele titel. ‘Als een manuscript begint met *Harry's reis*, dan denk ik niet “wow”,’ merkte Oscar van Gelderen van uitgeverij Vassallucci in een interview op. (Bart Lohman, ‘Voor u ligt een pennevruchtje van mijn hand’, in: Lift, maart/april 1996)

4. De begeleidingsbrief: heel belangrijk. Maak hem niet te lang. Vertel in elk geval niet uitgebreid wat je in je leven zoal hebt meegemaakt. Leg ook niet tot in detail uit waarom en hoe je je boek geschreven hebt. Maak ook geen spelfouten in je brief (want dat belooft dan al watvoor het manuscript). Som ook niet meteen al je favoriete auteurs op. Wel kun je iets aardigs zeggen over het fonds van de uitgever (en waarom je juist voor deze uitgever gekozen hebt), maar maak dat ook weer niet te gek. Oscar van Gelderen in het hierboven al aangehaalde interview: ‘Een brief moet goed zijn: zakelijk, sympathiek, niet lollig. Staan er spelfouten in, wie is de schrijver, heeft hij al eerder gepubliceerd?’

Totslot

Je kunt ook een andere weg bewandelen door verhalen in te sturen naar de literaire tijdschriften. Wordt een verhaal van je geplaatst, dan word je er niet rijk van (je verdient zo'n tien cent per woord), maar die tijdschriften fungeren wel vaak als een talentenvijver: uitgevers en hun tipgevers lezen ze namelijk echt. Schiet niet in de stress als een antwoord een tijdje op

zich laat wachten, de wachtperiode kan namelijk flink oplopen, zelfs tot enkele maanden. Wanneer je een paar keer in een tijdschrift hebt gepubliceerd pleit dat voor je; het is zeker iets dat je kunt vermelden in de begeleidingsbrief die je met je roman meestuurt.

Ben je overtuigd van je eigen talent (en daar ga ik maar van uit, want waarom zou je er anders *überhaupt* aan beginnen), laat je dan niet afschrikken door een afwijzing. Bedenk altijd: niet jíj wordt afgewezen, maar die ene tekst die je hebt opgestuurd. Bovendien kan een redacteur een chagrijnige bui hebben. Het kan ook zijn dat je é cht niet in het fonds past, maar dat een andere uitgever je graag zou willen uitgeven. Het heeft niet veel zin om na een afwijzing met een uitgever in discussie te gaan, al kun je natuurlijk wel om een toelichting vragen. Denk na een eventuele afwijzing zelf nog eens goed na over de kwaliteit van je verhaal of roman: komen de personages wel goed uit de verf, ontbeert het verhaal niet wat spanning, zit de opbouw wel logisch in elkaar, was het nou echt wel zo verstandig om je verhaal niet gewoon chronologisch te vertellen? Enzovoort. En tot slot: durf na een afwijzing ook het manuscript (tijdelijk!) ter zijde te leggen om aan iets nieuws te beginnen.

Josje Kraamer en Arie Storm
De lijst van elf
Kwaliteit staat voorop

Hoe komen uitgevers debutanten op het spoor? Allereerst speuren ze actief in het zogenaamde ‘literaire circuit’. Ze horen bijvoorbeeld van een auteur die al in het fonds zit of van een bevriende journalist/recensent dat deze of gene wat in zijn of haar mars heeft. Veel auteurs komen via via binnen bij een uitgeverij. Gebruik als beginnende schrijver dan ook al de contacten die je hebt! (Dus: je buurman die bij een uitgeverij werkt of een vriend van de vriendin van je neef et cetera.) Ten tweede: uitgevers lezen de literaire tijdschriften. En ten derde: ze selecteren uit de stapels ongevraagd toegezonden manuscripten.

Hieronder volgen de adressen en telefoonnummers van de belangrijkste Nederlandse uitgevers van oorspronkelijk Nederlandstalige fictie. Bij elke uitgeverij geven we de namen van enkele vooraanstaande Nederlandse of Vlaamse auteurs die daar publiceren. Dit geeft enig inzicht in het fonds. Immers: over de smaak van een uitgeverij kom je toch het meest te weten door te kijken naar de auteurs die er worden uitgegeven. Als een uitgeverij een eigen tijdschrift heeft, dan vermelden we dat ook. Ook geven we van elk tijdschrift een ultrakorte typering. Zo'n tijdschrift wordt vaak gebruikt als talentenvijver: door er iets naartoe te sturen en dat gedicht, verhaal of romanfragment ook nog eens geaccepteerd te krijgen, kun je een voet tussen de deur krijgen bij de uitgeverij waar dat tijdschrift wordt uitgegeven.

Als belangrijkste uitgeverijen hebben we er elf geselecteerd. Dat is ónze keuze en we begrijpen dat we hiermee misschien de overige uitgeverijen voor het hoofd stoten. Maar het is nu eenmaal een feit dat als je boek bij een van deze uitgevers wordt gepubliceerd je kansen op werkelijk succes (besprekingen in de kranten en tijdschriften, hogere verkoopcijfers) groter zijn.

We willen overigens niet de suggestie wekken een voorkeur uit te spreken voor een bepaalde uitgeverij, dat doen we (hier) niet. Ook is het vrijwel onmogelijk een fonds van een uitgeverij echt duidelijk te typeren: vaak verschijnen bij een en dezelfde uitgever totaal verschillende dichtbundels en romans. Voor de meeste uitgevers geldt toch dat de kwaliteit van het gebodene voorop staat: tot welke literaire stroming een auteur behoort, vinden ze, bijvoorbeeld, aanmerkelijk minder interessant. Bij de belangrijkste uitgeverijen vertellen we wel - heel kort - iets over die uitgeverij, maar verder dan enkele wellicht handige ‘weetjes’ gaan we daarbij niet.

De uitgevers

De Arbeiderspers

Bekende auteurs: Maarten 't Hart, Gerrit Komrij, Tessa de Loo, Geerten Meijsing, Joost Zwagerman

Hierboven hadden net zo goed vijf andere namen kunnen staan (want De Arbeiderspers is een grote uitgeverij). Bijvoorbeeld: Marion Bloem, Boudewijn Büch (recentelijk teruggekeerd van een uitstapje naar Atlas), Anna Enquist, Guido van Heulendonk en F.B. Hotz. De serie Privé-Domein is een van de parade-paardjes van De Arbeiderspers. Dat juist deze reeks hier wordt uitgegeven, zegt misschien ook iets over het karakter van het fonds: er worden veel boeken uitgegeven die in een realistisch/biografische traditie passen, al mag je je bij een dergelijk breed fonds eigenlijk niet aan zo'n grove omschrijving schuldig maken (zie ook onze opmerking in de inleiding hierboven). Naast Nederlandstalige literatuur geeft De Arbeiderspers vertaalde literatuur uit en de reeks AP-Crime.

Tijdschrift: *Maatstaf* (libertair/neo-conservatief, cultureel, literair)
Singel 262
1016 AC Amsterdam
tel 0205511262
fax 020 6224937

ATLAS

Atlas

Bekende auteurs: Jan Brokken, Jeroen Brouwers, Kristien Hemmerechts

In 1991 werd Ronald Dietz directeur-uitgever van De Arbeiderspers. Redacteur Emile Brugman was toen al, met een deel van de AP-auteurs (zie de genoemde namen hierboven), vertrokken naar de nieuwe uitgeverij Atlas. Boudewijn Büch keerde recentelijk weer terug bij De Arbeiderspers. AP-directeur Ronald Dietz in Het Parool (4-5-1996) over Brugman: ‘Was een heel bekwame en relationeel sterke redacteur van De Arbeiderspers en heeft een keurig filiaal bij de concurrent opgezet.’ Atlas geeft veel reisliteratuur uit. Tijdschrift: *Atlas* (reisverhalen)

Herengracht 481
1017 BT Amsterdam
tel 020 5249800
fax 020 6276851

De Bezige Bij

Bekende auteurs: Remco Campert, Hugo Claus, Ni-colaas Matsier, Harry Mulisch, Leon de Winter Op 12 december 1994 vierde De Bezige Bij het feit dat vijftig jaar geleden de uitgeverij werd opgericht door Geert Lubberhuizen en Charles van Blommenstein. Wim Wennekes schreef de biografie *Geert Lubberhuizen, uitgever. Het mysterie van de Van Miereveldstraat* (1994). Albert Voster is de huidige directeur. De Bezige Bij is een grote uitgeverij, met in het fonds veel bekende auteurs en veel vertaalde moderne klassieken (Proust joyce). De laatste tijd probeert De Bezige Bij extra actief jonge schrijvers aan zich te binden. Zo verschenen er Hermine Landvreugd, Joris Moens en Hendrickje Spoor.

Tijdschrift: *Raster* (tijdschrift in boekvorm, avantgardistisch)

Van Miereveldstraat 1
1071DW Amsterdam
tel 020 3059810

fax 020 3059824

C

Uitgeverij Contact

Bekende auteurs: Renate Dorrestein, Rosita Steenbeek (en tot voor kort Atte Jongstra en Margriet de Moor, maar die zijn overgestapt naar Querido)

In februari 1995 verschenen bij Contact twee literaire debuten in een nieuwe vormgeving: een verhalenbundel van Sammi Landweer, *Woestijn*, en de roman *De ijszee* van Mariska Mourik. Het ging hier om gebonden boeken die voorzien waren van een 'eigentijds' typografisch ontwerp van Melle Hammer. De volgende worp in deze gebonden-boekenreeks bleek te bestaan uit de romans *De eeuwige jachtvelden* van Nanne Tepper en *De weg naar het noorden* van Naima El Bezaz. De tweede druk van deze laatste boeken verscheen weer gewoon als paperback. Contact zit met uitgeverij Atlas en LJ. Veen in één pand.

Tijdschrift: *Optima* (optimale literatuur, nieuw en bestaand talent)

Herengracht 481
1017 BT Amsterdam
tel 020 5249800
fax 020 6261308

M

Uitgeverij J.M. Meulenhoff

Bekende auteurs: J.M A Biesheuvel, Adriaan van Dis, Herman Koch, Marcel Möring, Charlotte Mutsaers In september 1995 bestond uitgeverij J.M. Meulenhoff honderd jaar (in 1995 werd dan ook op de rug van alle boeken het logo versierd met een soort vlaggetje). Het is een grote uitgeverij die zowel Nederlandstalige als vertaalde literatuur uitgeeft. Directeur Maarten Asscher heeft de naam wel eens in te zijn voor iets ‘intellectueels’, zie bijvoorbeeld de debuten van Frithjof Foelkel, *Onder de pannen* (1994) en Russell Artus, *Zonder wijzers* (1995).

Tijdschrift: *De Gids* (literatuur en politiek)

Herengracht 505
1017 BV Amsterdam
tel 020 5533500
fax 020 6258511

Nijgh & Van Ditmar

Nijgh & Van Ditmar

Bekende auteurs: Kees van Beijnum, Arnon Grunberg, Lisette Lewin, Daphne Meijer, Frans Pointl Heeft veel Nederlands cabaret in het fonds, zo nu en dan een debuut van een oud-redacteur van *Propria Cures* (ironisch realisme). Verder was Nijgh & Van Ditmar de eerste uitgeverij die werk uitgaf van de zogenaamde Nix'ers: Rob van Erkelens, Ronald Giphart en de Vlaming Paul Mennes. Grootste succes van Nijgh & Van Ditmar: het in 1994 verschenen romandebuut van Arnon Grunberg, *Blauwe maandagen*. In januari 1996 verscheen bij Nijgh & Van Ditmar de roman *Aan de wilde kant* van de zestienjarige Liesje Schreuders. Nijgh & Van Ditmar gaf ook een reeks verzamelde klassieken uit: Bordewijk, Vestdijk (in samenwerking met De Bezige Bij), Slauerhoff en Nescio.

Tijdschrift: *Zoetermeer* (tijdschrift van en voor de Generatie Nix)

Singel 262
1016 AC Amsterdam
tel 0205511262
fax 020673626

GA. van OorschoVs Uitgeversmaatschappij

Bekende auteurs: Willem Jan Otten, Frida Vogels, JJ. Voskuil

Normaal gesproken laten uitgevers de distributie van hun boeken verzorgen door het Centraal Boekhuis in Culemborg, maar bij Van Oorschot doen ze het zelf. Het pand aan de Herengracht is dan ook volgestouwd met boeken. Tot voor kort ontbrak vrijwel altijd een foto van de auteur op de achterkant van het door Van Oorschot uitgegeven boek (zo'n foto was een tikkeltje te ordinair). Bij Van Oorschot geven ze de boeken bijzonder goed verzorgd uit (ontwerp: Gerrit Noordzij). Van Oorschot is mede bekend door de Russische bibliotheek.

Tijdschrift: *Tirade* (literatuur en beschouwing) en De Tweede *Ronde (light verse*, anekdotiek, themanummers vertaalde literatuur)

Herengracht 613
1017 CE Amsterdam
tel 0206231484
fax 0206254083

Prometheus

Bekende auteurs: Herman Brusselmans, Bas Heijne, Connie Palmen

Op de vraag ‘Connie Palmen?’ antwoordde directeur Mai Spijkers in een interview: ‘Van *De wetten* heb ik er nu 200.000 exemplaren verkocht en van *De vriendschap* 300.000 exemplaren. Een half miljoen boeken in vijf jaar.’ (Het Parool, 6-4-1996) Toen Spijkers nog als redacteur bij Bert Bakker werkte, haalde hij er De

naam van de roos van Umberto Eco binnen, waardoor zijn naam in één klap was gevestigd. Prometheus is een relatief nieuwe en grote uitgeverij. Er verschijnen veel debuten van jonge schrijvers.

Herengracht 406
1017 BX Amsterdam
tel 020 6241934
fax 020 6225461

Em. Querido's Uitgeverij B.V.

Bekende auteurs: J. Bernlef, Willem Brakman, Hella S. Haasse, A.F.Th. van der Heijden, Thomas Rosenboom

Ook hier hadden met groot gemak de namen van vijf anderen kunnen staan. Bijvoorbeeld: Inez van Dullemen, Kees 't Hart, Alfred Kossmann, K. Schippers en P.F. Thomé se. Of: Robert Anker, Oscar van den Boogaard, Gerrit Krol, Doeschka Meijsing en F. Springer. Querido geeft (uitsluitend Nederlandstalige) literatuur uit die zich grofweg gezegd beweegt op de grens van verbeelding en werkelijkheid.

Tijdschrift: *De Revisor* (literatuur waarin het terrein tussen verbeelding en werkelijkheid wordt onderzocht)

Singel 262
1016 AC Amsterdam
tel 020 5511262
fax 020 6391968

Sun

Bekende auteurs: Bert Keizer, Eric de Kuyper, Marcel Maassen

In 1994 bestond uitgeverij SUN vijfentwintig jaar. De enige uitgever in dit rijtje van vooraanstaande uitgevers die niet in Amsterdam is gevestigd. Hoewel *sun* Engels is voor 'zon' komt de naam heel ergens anders vandaan: oorspronkelijk begon deze uitgever namelijk als Socialistische Uitgeverij Nijmegen. Met dat socialisme wordt tegenwoordig niet veel meer gedaan (hiermee volgt SUN de internationale trend),

hoewel er nog wel boeken verschijnen als *De Rode Droom* over een eeuw sociaal-democratie in Nederland. De reeks SUN-literair is inmiddels heel respectabel.

Bijleveldsingel 9
6521 AM Nijmegen
tel 024 3221700
fax 024 3235493

L.J. Veen

Bekende auteurs: Guus Luijters, Rascha Peper, Gerard Reve, Thomas Verbogt Veen zit in hetzelfde pand als Atlas en Contact. Er worden veel sportboeken uitgegeven (onder andere van Mart Smeets). Maar Veen geeft dus ook een echte auteur uit als Gerard Reve. Niet zo'n consistent fonds (van alles wat). Veel klassieken, bijvoorbeeld de *Verzamelde Werken [van] Louis Couperus*. Tijdschrift: *Hard gras* (literair voetbaltijdschrift), *Hollands Maandblad* (journalistiek-literair)

Herengracht 481
1017 BT Amsterdam
tel 020 5249800
fax 020 6276851

Erik Menkveld
Altijd de hoop op een meesterwerk

'De redactie heeft met belangstelling kennisgenomen van uw manuscript, maar kon helaas niet besluiten het uit te geven. Hierbij ontvangt u het retour. Tot onze spijt ontbreekt ons de tijd onze beslissing nader toe te lichten. Met dank voor de inzage, hoogachtend. Het redactiesecretariaat.'

Jaarlijks zien zo'n achthonderd schrijvers die hun pennenvruchten naar De Bezige Bij sturen hun droom van een heuse boekpublicatie door dit standaardbriefje in de kiem gesmoord. Andere uitgevers zullen een soortgelijke tekst gebruiken.

De afwijzing is met opzet zo afstandelijk en onpersoonlijk mogelijk geformuleerd; om tegenspraak te voorkomen, maar ook om zo min mogelijk te kwetsen. Wie zo'n afwijzing krijgt, kan er zijn schouders over ophalen en zichzelf voorhouden: waarschijnlijk is er niet eens naar mijn werk gekeken.

Toch breekt er af en toe een afgewezene door ons redactiesecretariaat, zoals laatst een woedende meneer die telefonisch eiste dat ik hem precies zou uitleggen waarom we zijn boek niet wilden uitgeven. Toen ik hem onomwonden zei dat ik me er te weinig van herinnerde om dat te kunnen doen en dat ik uit tijdgebrek nooit afwijzingen beargumenteer, wierp hij me triomfantelijk voor de voeten: 'Hebt u mijn roman eigenlijk wel helemaal gelezen?' 'Nee,' zei ik, 'als ik hem helemaal gelezen had, zou ik hem uitgegeven hebben.'

Ik heb wel vaker gemerkt dat ongevraagde inzenders denken dat een redacteur de plicht heeft, of ten minste het fatsoen zou moeten hebben, elk manuscript dat hij afwijst opbouwend te bekritiseren. Zeker als hij het een tijdje heeft laten liggen. Dit misverstand zou ik hier graag eens uit de wereld helpen.

De Bezige Bij-redactie, die uit vier redacteuren bestaat, krijgt gemiddeld drie manuscripten per dag binnen, naast de buitenlandse boeken die we zelf hebben aangevraagd en naast de nieuwe manuscripten van schrijvers die we al uitgeven en die uiteraard grondig gelezen moeten worden. Bij onze collega-uitgevers zal dat ongeveer hetzelfde zijn. Het is dus domweg onmogelijk om alles wat ons ongevraagd toegestuurd wordt van het begin tot het einde door te nemen en het ook nog eens van verstandig commentaar te voorzien. Bovendien is een redacteur geen docent creatief schrijven en een uitgeverij geen adviesbureau of opleidingsinstituut voor beginnende schrijvers. Ook een goede literaire uitgeverij is in eerste instantie een commercieel bedrijf dat boeken maakt en verkoopt. Met boeken waarin we geen mogelijkheden zien, kunnen we ons niet bezig houden. Manuscripten waarvan een redacteur al na een paar pagina's en wat bladeren beslist dat ze niet geschikt zijn voor publicatie laat hij zonder verdere opgaaf van redenen door het redactiesecretariaat terugsturen. Niet uit arrogantie of gemakzucht, maar uit de aard van zijn functie: het vinden en begeleiden van auteurs die we wé l willen uitgeven.

Een andere kwestie is *hoe* mijn drie collega-redacteuren en ik beslissen of een manuscript al dan niet geschikt is voor publicatie. Of misschien kan ik beter voor mezelf spreken: op welke manier beoordeel ik de manuscripten die ons door onbekenden worden toegezonden.

Tsja.

Dat is niet zo eenvoudig te zeggen.

Ik denk er in de praktijk van alledag nauwelijks over na, roep soms gewoon: dit is goed, dit moeten we uitgeven! Maar laat ik eens een poging tot zelfonderzoek wagen. Daarbij beperkt ik me tot het ongevraagde proza.

In ieder geval heb ik geen lijst van kant-en-klare, objectieve, expliciet omschreven Literaire Criteria (waarnaar altijd wel iemand op strenge toon vraagt als ik me weer eens in een forum heb begeven met vragen uit de zaal na afloop). Ik heb natuurlijk wel

literaire criteria, maar die zijn voortdurend in beweging en het zou me de grootste moeite kosten ze boven tafel te krijgen. Een ze zijn zeker niet de enige maatstaf waarmee ik een tekst beoordeel. Ze maken deel uit van wat ik gemakshalve maar mijn redacteursintuïtie zal noemen: het tamelijk ongrijpbare samenstel van smaak, ervaring, belezenheid, technische kennis, marktgevoel en fondsbeleid dat je als redacteur in de loop derjaren ontwikkelt en waarmee je vrij snel ziet of iets de moeite waard is of niet.

Goed, ik ga dus met ‘de stapel’ naast me zitten, neem er een enveloppe vanaf en bekijk die zorgvuldig met mijn redacteursintuïtie.

Op de meeste enveloppen is ons adres met de hand geschreven. Hoe onbetrouwbaar ook, soms geeft dat al een aanwijzing over wat me aan inhoud te wachten staat. Een kinderlijk of schools handschrift op de enveloppe wordt meestal niet gevolgd door een erg volwassen of sprankelend manuscript. Ook is het manuscript soms verpakt in een met afplakkingen gecamoufleerde enveloppe van een van onze collega-uitgevers. Dan weet ik dat wat ik ga lezen elders al geweigerd is. Floppy's zonder uitdraai stuur ik zonder pardon terug.

Vervolgens bekijk ik de begeleidende brief. Lelijke of pretentieuze briefhoofden, virtuoze computertypografie en zich als zakenbehartiger opwerpende tussenpersonen maken me wantrouwig. Zo ook een al te jofele aanhef (‘Hé daar, beste Bijtjes!’) of een fout soort powerproza (‘...deze spetterende bestseller zal jullie geen windeieren leggen...’). Maar een goed getoonzette brutaliteit kan juist een verademing zijn na de talloze cliché s waaruit de meeste begeleidende brieven bestaan (‘een door mij geschreven novelle van eigen hand...’, ‘U zult wel veel inzendingen binnenkrijgen...’, ‘Mijn vrienden vonden dat ik mijn verhalen naar een echte uitgever moest sturen’, ‘tijdens mijn ziekte ontdekte ik de vreugde van het werken met taal...’ enzovoort).

Grove spelfouten, kromme zinnen, omslachtig taalgebruik in de brief bevorderen mijn nieuwsgierigheid naar het begeleidende werkstuk niet. De mededeling dat ik op het punt sta een filosofisch-literaire *science fiction-thriller* te gaan lezen waarin het wereldraadsel opgelost wordt, maakt mij wel nieuwsgierig, zij het op een wat giechelige manier. Dat is ook het geval bij de bewering dat er van dit boek in eigen beheer duizenden exemplaren verkocht zijn. En bij de bekentenis dat de auteur eigenlijk geen schrijver is, maar dat het boek geschreven is ter verwerking van een stukgelopen huwelijk of na het verlies van een dierbare, bekruipt mij eerder een gevoel van deernis dan van uitgeversopwinding. Ten eerste moet je juist een schrijver bij uitstek zijn om over dit soort ingrijpende ervaringen met iets bijzonders te kunnen komen. En ten tweede ben ik juist op zoek naar schrijvers, niet naar mensen die zomaar eens een boekje willen publiceren.

Onaangename porno, godsdienstgekte, esoterie of welzijnspraat leg ik onmiddellijk ter zijde.

Na de brief begin ik het manuscript te lezen. Op zoveel mogelijk facetten van mijn redacteursintuïtie wil ik aangesproken worden, op zoveel mogelijk manieren moet de tekst zich voor mij winnen. Sterker nog, vanaf de eerste bladzijde moet het boek me ervan overtuigen dat het oorspronkelijk, belangrijk en verkoopbaar genoeg is om er een hectare bos voor te kappen, en er de hele uitgeef-, promotie- en distributiemachinerie voor in werking te zetten. En overtuigd word ik vooral als ik meegesleept en verrast word. Het eerste heeft te maken met stijl en schrijftechniek, het tweede met het onderwerp en de manier waarop dat aan de orde gesteld wordt.

Originaliteit, invalshoek en persoonlijkheid, zeg maar. Daarnaast moet ik er een duidelijk lezerspubliek bij voor ogen krijgen.

Concreet gezegd: als ik me zomaar anderhalf uur in een manuscript verlies, en vervolgens de kamer van een van mijn collega's binnenstorm en eruit begin voor te lezen, dan loopt het vrijwel altijd uit op een kennismakingsgesprek met de auteur (m/v) en vaak ook op een contract.

Helaas komt dat maar zelden voor. We geven hooguit een à twee ongevraagde manuscripten per jaar uit. Doordat ik dag in dag uit veel onder ogen krijg, ben ik niet zo gemakkelijk meer te verrassen en te overtuigen. Meestal heb ik het na een paar bladzijden wel gezien. En soms al na een paar alinea's of een paar zinnen of zelfs al voordat ik ben gaan lezen, hoewel ik altijd wel een stukje lees. En soms raak ik na een matige inzet toch geïntrigeerd, en moet ik een heel

eind lezen om zekerheid te krijgen over mijn oordeel. Dat zijn de lastigste gevallen. Die leg je apart om er nog eens rustig naar te kijken. Waardoor zo'n manuscript dan soms lang blijft liggen, want rust is er zelden op een uitgeverij en er zijn altijd wel andere prioriteiten.

En toch, en toch. Ondanks alle middelmaat en twijfelgevallen die ik dagelijks onder ogen krijg, blijf ik de droom van iedere redacteur koesteren, hoop ik bij elke enveloppe weer op dat glorieuze moment waarop ik onverhoopt een meesterwerk in handen blijk te hebben. Het is zonnig buiten. De bomen beginnen al uit te lopen. Ik leg de laatste bladzijde van het manuscript dat ik de afgelopen negen uur heb zitten lezen neer en staar huilend door het raam. ‘Dit is goed,’ stamel ik. ‘Dit gaan we uitgeven!’

Erik Menkveld is redacteur bij uitgeverij De Bezige Bij.

Arie Storm
De drie C's: contrast, conflict en confrontatie
Advocaat van de hanen van A.F.Th. van der Heijden: bestseller én meesterwerk

In het themanummer van BZZLLETIN over A.F.Th. van der Heijden (nr. 179, oktober 1990) is ook een bijdrage van de geportretteerde schrijver zé lf afgedrukt. Onder de kop 'Fragmenten uit het Gastenboek' licht Van der Heijden onder meer toe hoe hij bij het opzetten en schrijven van een roman te werk gaat, of hoe hij dat in elk geval bij de in het najaar van 1990 verschenen roman *Advocaat van de hanen* heeft aangepakt. Dat boek - van bijna zeshonderd bladzijden - is ontstaan doordat Van der Heijden enige afleiding zocht voor zijn werk aan een andere roman, *De sandwich*. Om zichzelf te vermaken zette hij de ingredië nten voor een 'heuse bestseller' op papier: 'Aan welke criteria, compositie, stijl etc. zou een roman moeten voldoen, wilde hij tot een bestseller te maken zijn - uiteraard met behoud van literaire kwaliteit.'

Cynische advocaat

Hoewel Van der Heijden zich niet uitlaat over wat volgens hem de ingredië nten voor een bestseller dan wel precies zijn, bevatten zijn opmerkingen voor de beginnende schrijver (al dan niet van bestsellers) veel instructiefs. Ik zal ze hier even samenvatten.

Het 'materiaal' voor zijn bestseller zocht Van der Heijden in eerste instantie niet ver van huis: 'Ik had juist een zeer euforische en drankzuchtige periode achter de rug [...]. Ik besloot die verschijnselen - onverklaarbare geluksgevoelens, verliefdheid op het leven en op de wereld en op de liefde, gepaard gaande met alcoholische onverzadigbaarheid - uit te lenen aan de hoofdpersoon van mijn imaginaire bestseller, maar hem zouden ze regelmatiger overkomen.'

De tweede stap was de volgende: om te voorkomen dat er een wellicht wel interessante, maar verder tamelijk zinloze beschrijving zou ontstaan van een personage dat heen en weer werd geslingerd tussen climaxen van uitzinnigheid en dieptepunten in de vorm van katers moest er ook iets *gebeuren*, en wel: 'iets spannends, bovenal iets ingrijpends dat onze held, na de delirische verschijnselen teruggekeerd in het normale leven, zou blijven achtervolgen of aankleven, als een zichtbaar schandeteken van zijn jaarlijkse zondeval.' Voor dat 'iets' dat moest gebeuren, liet Van der Heijden zijn oog vallen op een historische gebeurtenis: 'Iets wat de mensen zich uit de kranten zouden kunnen herinneren.' Hij kwam op het idee ('ik weet niet meer hoe') de zaak-Hans Kok, de zaak van de in een politiecel overleden kraker dus, te gebruiken. Het intrigerende van de zaak-Hans Kok 'was dat niemand precies wist (kon weten) wat zich in de beslotenheid van die politiecel had afgespeeld'.

Het personage dat er wé l achter zou komen, moest logischerwijze zelf óók door de politie zijn ingesloten en bij voorkeur ook al vóór zijn insluiting iets met 'Hans Kok' en zijn kornuiten te maken hebben gehad (anders zou hij 'Hans Kok' - in de roman omgedoopt tot Kiliaan Noppen - in de cel nooit hebben herkend). Dus: 'Cynisch geworden advocaat, die zich ooit uit idealistische overwegingen met de kraakbeweging

had beziggehouden, en nu, medio 1985, nog met één gevalletje uit die idealistische tijd was blijven zitten [...].'

Van der Heijden: 'Toen ik ongeveer zover was met mijn hersenspinsel bleek het opeens geen spelletje meer. Ik had een heus romanidee bij de horens. Geen bestseller-geintjes meer. Voor mij gold alleen nog het dilemma van de advocaat, die zich steeds verder in moeilijkheden bracht naarmate hij zijn getuigenis langer verzweeg.'

Dood tegenover leven

Het romanidee dat Van der Heijden uiteindelijk 'bij

de horens' heeft, blijkt geheel volgens logische stappen te zijn opgebouwd. Van der Heijden begint met het ombouwen van een (auto)biografisch gegeven, vervolgens bedenkt hij welke actie er in het boek kan worden gestopt en tot slot controleert hij (eigenlijk *constateert* hij het) of de roman wel een interessant geheim en één of meer conflicten in zich herbergt.

Het (hoofd)geheim van *Advocaat van de hanen* is: wat is er in die politiecel gebeurd? De conflictstof bestaat uit het dilemma waar de advocaat mee worstelt - moet hij spreken of zwijgen? - en verder uit de spanning die ontstaat doordat de belangen van de advocaat en de krakers (of hanen) nogal uiteenlopen. Verder worden in *Advocaat van de hanen* zaken als cynisme, ouderdom en dood tegenover idealisme, jeugd en leven geplaatst.

Tegenstelling als motor

Het creë ren van conflicten tussen personages onderling, tussen een personage en zijn omgeving of bínnen een personage zelf is dé motor die elke roman op gang krijgt. In het zo scherp mogelijk aanzetten van de contrasten tussen de met elkaar in conflict rakende partijen kan een schrijver niet ver genoeg gaan. Denk aan de wereld van verschil die er bestaat tussen klassieke romanpersonages als Heathcliff en Catherine, Lolita en Humbert, Jekyll en Hyde en Dorbeck en Osewoudt.

De carriè re-advocaat Ernst Quispel staat mijlenver af van de hanen, al is hij in het verleden uit idealistische motieven uit zijn vaders commerciële maatschap gestapt. Hoewel, uit idealistische motieven? Ook aan die beslissing lag in feite een conflict ten grondslag, zoals blijkt uit de volgende passage uit *Advocaat van de hanen:*

> Quispels keuze, op zijn achtentwintigste, voor de 'idealistische' advocatuur, die zich bezighield met kraakpanden, discriminatie, verkrachting binnen het huwelijk, te hoge onroerend-goedbelasting, geweld door politiemensen et cetera, kon gezien worden als een - wat geforceerde - extreme stellingname tegen zijn vader en diens commerciële maatschap.

Van der Heijden buit de tegenstelling tussen idealisme en cynisme volledig uit. Zo wordt over Quispels uiteindelijke compagnon, John Vlacq, in de roman gezegd dat hij de eerste zou zijn 'die de gratuite prodeo-mentaliteit de rug toekeerde om zich op de carriè re-advocatuur te storten, vloekend dat hij zich er ooit toe had laten verleiden aan een proefschrift over de Brigate Rosse te beginnen.'

Engelenvleugels

De tegenstelling blijkt het basisprincipe te zijn waarop *Advocaat van de hanen* is gebouwd. Dat komt al direct tot uiting in de structuur. De roman bestaat uit twee 'boeken' (voor alle duidelijkheid: die boeken zijn wel verzameld in één band): 'De euforie' en 'Blasé'. Van der Heijden in 'Fragmenten uit het Gastenboek': 'Het Eerste Boek bestaat, zoals de zaken nu liggen, uit 24 kleine hoofdstukken [uiteindelijk

blijken dat er 22 te zijn geworden - AS]. De even hoofdstukken, die Quispels euforische drinkperiode behandelen, zijn in majeur geschreven; de oneven hoofdstukken, over de weken erná, in mineur. Gelukzaligheid en melancholie wisselen elkaar zo per hoofdstuk af.'

Parallel hieraan wisselen twee motievenketens elkaar per hoofdstuk af: in de even hoofdstukken wordt regelmatig verwezen naar zaken of ideeën als 'opstijgen', 'vliegen', 'omhooggaan', 'gewichtloosheid' en 'engelenvleugels' terwijl in de oneven hoofdstukken regelmatig wordt gerefereerd aan het tegengestelde, de neergang: 'Het was zoals een oude filosoof het had voorgesteld: de wereld bestond uit niets anders dan atomen die, meer of minder samenklittend, tezamen als een soort regengordijn door het heelal vielen, zonder wrijving te ontmoeten.'

Goede schrijvers werken met contrasten, conflicten en confrontaties - en daarbij kunnen die contrasten, conflicten en confrontaties niet snel te gek zijn. Op allerlei niveaus wordt dat in *Advocaat van de hanen* gedemonstreerd. Zo komt Quispel te laat op de bijeenkomst waar de ouders van Kiliaan Noppen meer te horen zullen krijgen over de doodsoorzaak van hun achttienjarige zoon. Quispel excuseert zich als volgt: 'Mr. van Houten, excuses voor mijn ongesoigneerde

verschijning, maar mijn vrouw kreeg in de vroege ochtend weeën en is zojuistbevallen van een dochter.' Het ene ouderpaar heeft zojuist een kind verloren, het andere heeft er een gekregen. Bij het zien van de laatste foto van Kiliaan Noppen, 'moest [Quispel] denken aan het eerste polaroidje dat, twintig minuten na haar geboorte, door een verpleegster van Cynthia gemaakt was.' Wanneer de hanen Quispel werkelijk onder druk willen zetten, ontvoeren ze Cynthia, waardoor Quispel (tijdelijk) zich in een enigszins vergelijkbare positie bevindt als de ouders van Kiliaan Noppen.

Openingszin

Hoe belangrijk is de openingszin van een roman? Van der Heijden citeert in 'Fragmenten uit het Gastenboek' in *füll length* de 'voorlopige eerste zin' van *Advocaat van de hanen:*

> Hij had er beter aan gedaan van al zijn zinnen uitsluitend de reuk en de smaak te vertrouwen, en dan nog alleen in zoverre ze hem zijn eigen verrotting lieten ruiken en proeven: wat zijn oor ving was meestal onherkenbaar vervormd door de angst, onder zijn aanraking kregen de dingen onmiddellijk een andere huid, terwijl zijn ogen ook wijdopen niet veel anders meer zagen dan het schouwspel dat zijn vergiftigde brein voor zichzelf opvoerde.

Zoals Van der Heijden zelf constateert: 'Voorwaar, een lange en dreunende eerste zin.'

De definitieve openingszin van *Advocaat van de hanen* blijkt overigens op twee plaatsen van de in de 'Fragmenten uit het Gastenboek' geciteerde zin af te wijken: 1) 'in zoverre ze' is gecorrigeerd in 'voor zover ze' (het laatste lijkt me inderdaad wat normaler Nederlands), en: 2) het woord 'meestal' ('meestal onherkenbaar vervormd') is verdwenen. Dat lijkt een kleine, maar is in werkelijkheid een belangrijke verbetering. De kracht van de openingszin van *Advocaat van de hanen* is dat de lezer wordt gedwongen direct in de huid van hoofdpersoon Ernst Quispel te kruipen: hij (of zij) ruikt, proeft, hoort, voelt en ziet van meet af aan wat Quispel ruikt, proeft, hoort, voelt en ziet (of liever gezegd: wat Quispel juist niet... enzovoort), en dat effect wordt verzwakt door zo'n vaag woord als 'meestal'.

Dat Van der Heijden goed nadenkt over zijn stijl blijkt uit de kritiek waaraan hij zijn eigen openingszin in de 'Fragmenten uit het Gastenboek' onderwerpt. Zwak - of misplaatst ironisch - vindt hij bij nader inzien de *aanloop:* 'Hij had er beter aan gedaan...' Van der Heijden: 'Dit is een soort hoofdschuddende constatering van een Alwetende Verteller. Een raadgeving achteraf, en tegen beter weten in, want juist vanwege het delirium zou de "hij" nooit geweten hebben waarin wel en waarin niet te vertrouwen: hij is eenvoudig aan zijn wanen overgeleverd.' Interessant is dat deze 'aanloop' uiteindelijk toch het boek heeft gehaald. Een overweging kan daarbij zijn geweest dat de openingszin van een roman de plek bij uitstek is waar de Alwetende Verteller even zijn visitekaartje mag afgeven, om vervolgens niet meer in beeld te verschijnen. Hé t schoolvoorbeeld van een roman met zo'n snel opkomende en ook

weer spoedig (en definitief) verdwijnende Alwetende Verteller vormt *De Avonden* van Gé rard Reve, met de - inmiddels overbekende, maar ik citeer hem toch maar even - openingszin: ‘Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweeë ntwintigste december 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskade 66, de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte.’

Maar er komt bij Van der Heijden nog iets bij. ‘Hij had er beter aan gedaan...’ vat met die zes woordjes de hele roman samen: Quispel doet iets, terwijl hij beter iets anders had kunnen doen. Hij verzwijgt zijn ge-tuige-nis om zijn gezin te beschermen maar brengt daar zijn gezin juist mee in gevaar (zoals hierboven al gezegd: de hanen ontvoeren bij wijze van waarschuwing tijdelijk zijn dochtertje). Het enige moment waarop de Alwetende Verteller aan het woord is, dringt hij kortom wel meteen tot de kern van de zaak door. Laten staan dus, moet Van der Heijden hebben gedacht.

In ‘Fragmenten uit het Gastenboek’ staat Van der Heijden ook even stil bij de vraag waarom hij ‘Hij’ gebruikt in de openingszin, en niet ‘Ernst Quispel’, die met dat ‘hij’ bedoeld is. Het antwoord van Van der Heijden: ‘De onthulling van de naam heb ik willens en wetens enige alinea's uitgesteld, om de gebiedende

wijs die erin te beluisteren valt - Ernst, kwispel! - als een zweepslag bij de lezer te introduceren.' Natuurlijk, dat is óók een reden, maar door een personage met 'hij' aan te duiden en niet met zijn naam, verklein je de afstand tussen de lezer en het personage. Door te kiezen voor het gebruik van 'Hij' wordt de lezer in de openingsscè ne direct betrokken bij het wel en wee van Quispel, zonder dat hij zijn naam kent, alsof het misschien wel over de lezer zelf gaat. Wanneer die band tussen lezer en hoofdpersonage eenmaal door de auteur is gecreë erd, kan hij verder tamelijk onbekommerd het hoofdpersonage met zijn naam aanduiden.

Het principe is hopelijk duidelijk: een personage aanduiden met zijn naam (en helemaal als dat alleen de achternaam betreft) schept afstand, het aanduiden van een personage met alleen een persoonlijk voornaamwoord suggereert intimiteit.

Geen enkele wet is absoluut

In *De kunst van het schrijven*, een praktische handleiding bij het schrijven van proza, staat John Gardner even stil bij de veel voorkomende fout die eruit bestaat dat 'de schrijver niet rechtstreeks op het beeld afstormt; dat wil zeggen dat het beeld nodeloos via een of ander observerend bewustzijn tot ons komt. De amateur schrijft: "Toen ze zich omdraaide zag ze dat twee slangen tussen de rotsen aan het vechten waren." Vergelijk dit met: "Ze draaide zich om. Tussen de rotsen waren twee slangen aan het vechten." [...] Over het algemeen, al is in fictie geen enkele wet absoluut, is het in verband met de levendigheid noodzakelijk dat alle uitdrukkingen als "het viel haar op dat" en "zij zag dat" vrijwel altijd achterwege worden gelaten ten gunste van een directe weergave van wat wordt gezien.' Dat is waar, maar in *Advocaat van de hanen* is een goed voorbeeld te vinden van het tegendeel (maar zoals Gardner al stelde: in fictie is geen enkele wet absoluut), namelijk in de passage waarin de oude man met het postpakketje wordt geïntroduceerd die later - oude man en pakketje - een cruciale rol in de plot blijken te vervullen. Op het moment dat een gezette dame tegen de oude man opbotst, ziet Quispel het pakje onder de jas van de oude man tevoorschijn schommelen. Toen 'zag Quispel het pakje', schrijft Van der Heijden; datzijn dejuiste woorden op de juiste plaats, want later, wanneer naar de doodsoorzaak van Kiliaan Noppen wordt gezocht, kijktvrij-wel iedereen - inclusief Quispel - over de oude man en zijn pakketje heen, terwijl we hier toch met de moordenaar en het moordwapen te maken hebben. Door te benadrukken dat Quispel het pakketje zíet, benadrukt Van der Heijden in feite dat Quispel het níet ziet. Een contrast in optima forma. Dát is goed schrijven.

Arjan Peters
De Gulden Schrijftip van Arjan Peters

De beste stuurlui staan aan wal, leerde ik op de lagere school. Vanaf dat moment heb ik mij beijverd daar te komen, aan wal, want ik hoor graag bij de besten. Na het voltooien van een universitaire studie en het vervullen van mijn dienstplicht ben ik daarom leraar geworden. Tot driemaal toe verving ik overspannen of in elkaar geslagen docenten, die echter telkens verbazend rap herstelden zodra ze vernamen dat er een jonge vervanger was aangetreden. Overigens duurde deze fase anderhalfjaar, lang genoeg om te ontdekken dat leraren weliswaar stuurlui zijn, maar dat menig klas met een schip op woelige baren is te vergelijken. Alweer ruim zeven jaar schrijf ik inmiddels over Nederlandse literatuur, en dat is pas werkelijk wat je noemt: aan wal staan. Immers, het pierenbadje der vaderlandse letteren kan immers bezwaarlijk een kolkende zee worden genoemd.

Pronte eerste bladzijde

Wat moet een beginnend schrijver doen, wil hij in de smaak vallen bij een criticus? (Bij mij, bedoel ik daarmee, maar ik heb de pretentie dat ik ook namens collega's spreek.) Wel, om te beginnen doet een schrijver er verstandig aan ferm te beginnen, dus met een pronte eerste bladzijde. Want die openingspagina, dat is het presenteerblaadje van een schrijver - in de ogen van de lezer dan, maar die is hier aan het woord. Ik heb het hier liever niet over het gelamenteer waar schrijvers in interviews mee plegen aan te komen, over al die uren dat ze aan het priegelen en zwoegen zijn geweest vóórdat er eens een keer een boekje van aanvaardbare omvang in de winkel lag. Nee, slechts het gedrukte woord telt, en we beginnen pas te tellen vanaf het eerste gedrukte woord!

Let goed op, want hier komen de tips waar u uw voordeel mee kunt doen:

Tip 1. Begin met een opvallend stilistisch staaltje: een oogverblindend meanderende zin, een eigenaardige bladspiegel, rare zinnen, een paar goede grappen kort na elkaar. Alles mag, als het doel maar wordt gediend, en dat is een opening die in zelfverzekerdheid kan wedijveren met die van de stuurlui die zich, godgeklaagd als het mag zijn (maar er is geen kruid tegen gewassen), criticus wagen te noemen.

Neem Patrizio Canaponi's debuutbundel *Een gondel in de Herengracht* (*1978*): ‘Het was - aan de vooravond van iets, een koninklijke bruiloft: de prinses ging trouwen.’ Een zin die vragen oproept (waarom de verdeling in vier brokken, en vanwaar dat ‘iets’ als de invulling direct daarop lijkt plaats te vinden), maar die is opgesteld door iemand die *doet* of er niets vreemds aan de hand is. Zo zit hij nu eenmaal in elkaar, dat hij zulke zinnen schrijft.

Verrassende stijl

Aanvankelijk wilde ik een lange lijst met adviezen opstellen. Bij het overlezen kom ik erachter dat het eigenlijk allemaal varianten zijn op welgeteld één stelling, die ik

dan maar uitroep tot de Gulden Schrijftip, tot uw dienst gratis verstrekt: ‘Vang aan door de criticus te verrassen met je stijl.’ Als appendix daarbij zou dan kunnen staan: ‘En ga daar vervolgens mee door.’ Hoe moet het wel, hoe beslist niet? Ik beperk me tot enkele schrijvers die in dit decennium hebben gedebuteerd, want daar zijn beginnende schrijvers als u op gespitst: uw aanstaande collega's, ijs en weder dienende!

Ronald Giphart maakt op de eerste bladzijde van *Phileine zegt sorry* (1996) twee kapitale fouten. De hoofdpersoon blikt terug op de dag dat ze met haar vriend Max in een park lag. ‘Ver weg begon het te schemeren, wind ritselde voor het eerst die dag de bladeren [...]’. Ho. Dat mag ze alleen beweren als ze reeds de gehele dag in het park lag, en het ging slechts om uren, zo

bewijst een zin uit de tweede alinea. De schrijver neemt in het citaat onaangekondigd het stokje over van de ik-figuur, die grossiert in redundante zelfgenoegzaamheden (‘ontzettend blij *met mijzelf en alle dingen die ïk deed*’, ‘tevreden *met mezelf en met ons*’). Max doet een test uit de Viva: ‘“Met jou heb je nooit een saai moment,” las hij over mij voor, terwijl wij net uren achter elkaar in lome tevredenheid niets hadden gedaan.’ Waar slaat dat ‘terwijl’ op. Er is geen sprake van een tegenstelling. Wie uren in lome tevredenheid doorbrengt, ervaart die tijd niet als saai.

Boekenbal, Carré 1995: Peters en Giphart ‘in gelukkiger tijden’ (foto: Lisan Leuvenberg)

Giphart luistert niet naar mijn Tip 1. Na het lezen van de vermoeiende openingspagina bad ik dat hij die Phileine op haar bek liet gaan, een gemene ziekte bezorgde, haar op de één of andere manier van repliek zou dienen. Ik hoopte dat Giphart ons met dat begin in de maling nam. *Quod non*.

De eerste bladzijde van *Blauwe maandagen*, de debuutroman van Arnon Grunberg, is daarentegen een plaatje: ‘Mijn vader handelde in postzegels, in ieder geval dat dachten mijn moeder en ik. Mijn moeder had me verteld dat zíjn vader een drogisterij had. Dat was een drogisterij op een karretje. Die man liep de hele dag door Berlijn met dat karretje. “Op een dag troffen ze hem dood boven zijn karretje aan,” zei ze, “maar dat kwam niet door de SA, dat kwam door de neunundneunziger.”’ Zo springt de neurotische verteller van de ene dwarse anekdote over op de andere. Grunberg weet weer minder goed hoe hij zichzelf een halt moet toeroepen, waardoor zijn roman als geheel niet geheel geslaagd is; maar beginnen, dat kan-ie.

Dé sanne van Brederode begint *Ave verum corpus* als volgt:

> Jij hebt dit boek ter hand genomen. Nieuwsgierig? Gewoon uit verveling? Op advies van wie? Begrijp je de titel, dan ken je een beetje Latijn.

Alles aan deze regels, een naïeve poging tot een *captatio benevolentiae*, is fout: het ongemanierde tutoyeren, de overbodigheid van de mededeling dat de lezer 'dit boek' ter hand heeft genomen, en de dommigheid van dat 'beetje' Latijn. 'Lees mij met je zintuigen. Wil je er met niemand over praten?' Dat bepaal ik zelf, mejuffrouw.

> 'Sibawayh!' De stilte ging ongemakkelijk verzitten als een schroomvallige vrouw in mannelijk gezelschap. Ik riep nogmaals. Het was weer hetzelfde ritueel, al sinds de tijd dat hij zijn plaats op mijn bed had verruild voor de stal beneden.

Hier hebben we te maken met een zelfbewusteling, die zich niet schaamt voor pure aanstellerij, door de eerste echte zin met die ongemakkelijk verzittende stilte op de proppen te komen. De ongebruikelijke roepnaam, en de niet minder opvallende opmerking over bed en stal, maken nieuwsgierig naar het vervolg. Dit fragment komt uit *De voeten van Abdullah* van Hafid Bouazza.

Enfin, u begrijpt het procé dé, en kunt nu vast en zeker op eigen kracht vooruit. Denk aan wat ik heb gezegd, en sla alle adviezen van uitgevers en redacteuren over andere aspecten dan dat van de stijl onmiddellijk en zwiepend in de wind. Wat men u ook probeert diets te maken, aan de start van uw literaire carriè re: niets anders doet ertoe.

Ik houd u in de gaten.

Arjan Peters is redacteur van Optima en literair recensent van De Volkskrant.

Josje Kraamer en Arie Storm
Voor de een werkt het, voor de ander niet
Opleidingen voor schrijvers

Het is voor velen de vraag of je op een school werkelijk kunt leren schrijven. ‘Tja, ach, ik weet het niet zo goed met dit onderwerp’ verklaarde Nicolaas Matsier tegenover Annemiek Neefjes van Vrij Nederland (‘Ter Zake’, 15 juni 1996). Om te vervolgen met: ‘Ik ben geneigd te zeggen dat schrijven tot op zeer grote hoogte niet te leren valt. Een goede redacteur, dàtis belangrijk voor een schrijver. [...] Of schrijven te leren valt, is een vraag waarop je niet zomaar met ja of nee kan antwoorden.’

Feit is dat er tal van mogelijkheden zijn voor de leergierige aspirantschrijver om in een of ander cursusverband te proberen het schrijversvak onder de knie te krijgen. Wil je er niet de deur voor uit, dan kun je de LOI-cursus ‘Creatief schrijven’ of ‘Gedichten schrijven’ volgen. Verder organiseert Script^{+} - maar daarvoor moet je dus wel de deur weer uit - de cursussen ‘Verhalen schrijven’, ‘Gedichten schrijven’ en ‘Schrijven voor kinderen’ op vier verschillende niveaus. Ook worden er schrijfcursussen verzorgd door creatieve centra en volksuniversiteiten.

Schrijversvakschool

De enige echte schrijversvakschool in Nederland is 't Colofon, opgericht in 1984. ‘'t Colofon is één van de manieren om er te komen als schrijver,’ zegt Marieke de Ridder, directeur van de school. Het is geen hboopleiding en er is geen vooropleiding voor vereist. ‘Voor de een werkt het wel en voor de ander misschien niet. Door onze opleiding te volgen kun je jezelf op zijn minst een hoop tijd besparen. Helga Ruebsamen heeft de opleiding eens vergeleken met een snelkookpan: in een snelkookpan wordt de druk verhoogd met als gevolg dat je tijd bespaart.’

Helga Ruebsamen is een van de vele schrijvers die zich ooit hebben ingezet als docent voor de school. Een greep uit de lange lijst andere prominenten die er hebben lesgegeven of nog steeds lesgeven: Arie van den Berg, Louis Ferron, Kees 't Hart, Martin Reints (hoofd van de afdeling poë zie), Thomas Rosenboom (hoofd van de afdeling proza), Rob Schouten en P.F. Thomé se.

Marieke de Ridder: ‘In het vierde jaar wordt gekeken of de student inderdaad op eigen kracht verder kan. Hij of zij dient dan een werkstuk van een zekere omvang af te ronden. De student wordt daarbij begeleid door een schrijver die hij of zij zelf heeft uitgekozen. Zo koos Hermine Landvreugd Adriaan van Dis, wij hebben vervolgens het contact gelegd en Van Dis heeft Landvreugd tot het einde toe begeleid, “'t Colofon is de enige school die ik heb afgemaakt,” benadrukt Landvreugd herhaaldelijk in interviews. Het is dan ook de leukste school van Nederland.’

Kastje

De school is trots op de studenten die het tot een publicatie hebben gebracht. In de directeurskamer bevindt zich een kastje waarin alle producten van studenten en

ex-studenten worden verzameld. Dat het goed gaat blijkt wel uit het feit dat het kastje allang veel te klein is om er alles in te kunnen zetten. De discussie of je schrijven wel of niet op een school kunt leren, wordt volgens Marieke de Ridder dan ook nauwelijks meer gevoerd: ‘En die discussie vind ik eigenlijk ook niet zo interessant.’

Enthousiast vervolgt ze: ‘Pim Wiersinga's romandebuut *Honingvogels* werd door Meulenhoff al uitgegeven toen hij bij ons nog maar in het derde jaar zat. Kom je diploma maar ophalen, zei ik tegen hem, je bent geslaagd. Een aanbod dat Wiersinga tot mijn verbazing afsloeg, hij vond dat hij bij ons nog veel kon leren. Naar eigen zeggen wist hij nog altijd niet helemaal hoe je bepaalde romantechnische zaken moest oplossen. Uiteindelijk heeft hij het eerste deel van zijn

historische roman *Gracchanten* als eindexamenwerk-stuk ingeleverd' En met goed gevolg: Pim Wiersinga is inmiddels zelf tot het docentenkorps van de school toegetreden.

Eenakter

Conform het credo van de school - 'Er is talent nodig om techniek te ontwikkelen, er is techniek nodig om talent te ontwikkelen' - is talent geen totaal verwaarloosbare factor. Om te worden toegelaten tot de vierjarige opleiding (de school verzorgt ook kortere cursussen en trainingsdagen) is weliswaar geen vooropleiding vereist, maar wel dient de student in spe ter beoordeling werk in te sturen. Aan de hand van dat ingestuurde materiaal (niet alleen poëzie en niet meer dan acht pagina's) wordt beoordeeld of men wordt toegelaten tot het basisjaar.

Hoe steekt de school in elkaar?

In het basisjaar volgt de student in vier kwartalen van elk negen weken schrijftrainingen en workshops in de vier vakgebieden poëzie, proza, toneel en scenarioschrijven. Alle vakken zijn verplicht. Marieke de Ridder: 'Soms denkt iemand dat zijn talent vooral op het vlak van bijvoorbeeld de poëzie ligt. Door alle vakgebieden in het basisjaar verplicht te stellen, kunnen onvermoede talenten worden ontdekt. We hebben hier een student gehad die dacht dat haar kracht voornamelijk lag in het romanschrijven. Uiteindelijk studeerde ze af met een eenakter.'

Na het basisjaar wordt gekeken of een student wordt toegelaten tot het tweede jaar. Marieke de Ridder: 'Aan het eind van het eerste jaar moet je een zekere ontwikkeling laten zien, aan het eind van het tweede jaar, het jaar van de waarheid, worden de kwaliteitseisen verscherpt. Er moet een reëel uitzicht zijn op een professionele schrijverscarrière. Is dat uitzicht er niet, dan sturen we mensen weg. Dat geeft wel eens toestanden.'

In het derdejaar specialiseert de student zich in één vak en bereidt zich voor op een jaar individueel werken.

Dat jaar, het vierde en laatste, wordt afgerond met een werkstuk. Een commissie bestaande uit de begeleider, een collega uit dezelfde vakgroep en een docent van een ander vak beoordeelt dat werkstuk.

Schrijftraining

Volgens Marieke de Ridder leer je op de schrijversvakschool niet alleen de ambachtelijke kant van het vak: 'Ik geloof dat Thomas Rosenboom zich wél op het standpunt stelt dat je je als docent eigenlijk alleen maar kunt bemoeien met de techniek van een student, de ambachtelijke kant dus. Maar door de schrijf-training die we geven, een apart vak dat in de eerste driejaar verplicht is, kun je volgens mij met behulp van het oefenen van de techniek ook de creativiteit openbreken. Fantasie en de aanscherping van de zintuigen kunnen door opdrachten die alleen maar daarop gericht zijn wel degelijk worden ontwikkeld. Je moet daarbij denken aan opdrachten

als: beschrijf een kamer eerst vanuit het perspectief van iemand die vrolijk is en vervolgens vanuit het perspectief van een chagrijnig persoon. Aan de hand daarvan kun je je als student afvragen wat je hebt gedaan om dit bepaalde gevoel tot uitdrukking te brengen - werkt het? - en welke middelen je kunt hanteren om het gewenste gevoel te beschrijven. Op die manier kunnen er onvermoede kanten van een student naar boven komen. Bovendien krijgt een student gedurende de vier cursusjaren steeds met verschillende docenten te maken. En juist de combinatie van verschillende invloeden kunnen een gunstige uitwerking hebben op het geambieerde schrijverschap.'

Informatie

Schrijversvakschool 't Colofon
Karthuizersplantsoen 2
1015 LS Amsterdam
tel 020 4220210
fax 020 6380634
(De school heeft overigens een dependance in Maastricht.)

Lesgeld:
Bedraagt ongeveer drieduizend gulden per jaar.

Studiebelasting:

Basisjaar en tweedejaar per week: twee dagdelen les, tien tot vijftien uur huiswerk in het basisjaar, vijftien tot twintig uur huiswerk in het tweedejaar. De studiebelasting is in het derde en vierde jaar niet meer in uren huiswerk uit te drukken. In het derde jaar wordt in het eerste semester twee dagdelen lesgegeven, in het tweede semester één dagdeel. In het vierde jaar wordt de student individueel begeleid.

Lesdagen en lestijden:

Op avonden en op zaterdagen. De opleiding is dus te combineren met werk of een dagstudie.

Ingrid Hoogervorst
Ik ben geen literair agent
Pim Wiersinga en 't Colofon

Eén van de succesvolste schrijvers die naar eigen zeggen via Schrijversvakschool 't Colofon een schrijverscarrière opbouwde, is Pim Wiersinga (1954). Zijn romandebuut Honingvogels *verscheen in 1992 bij Meulenhoff, toen de auteur in het derdejaar van de opleiding zat. Thema van dit verhaal over de Antwerpse tante Jozefien is vaderlandsloosheid, dat een eeuwig vreemdelingschap met zich meebrengt. Een vreemdelingschap als levenswijze. De personages gaan op zoek naar hun verleden en in een mengeling van historische feitelijkheden en verbeelding wordt een mysterieuze Chinese geschiedenis verhaald. Driejaar later publiceerde Wiersinga het meer dan zeshonderd bladzijden tellende* Gracchanten *(*1995), *dat in de literaire kritiek buitengewoon goed is ontvangen. Ook in dit boek is het ontheemd zijn het hoofdthema.* Gracchanten *bevat de memoires van een fictieve figuur, Skamander. Hij is een man zonder huis of vaderland; de zoon van een Macedonische generaal, verwekt bij een Aziatische vrouw. Een kameleontische persoon - schandknaap, tragediespeler, slaaf, spookkoning, vertrouweling, kortom een man met duizend maskers - die van jongs af aan geleerd heeft alles wat met Rome te maken heeft te wantrouwen. Joch trekt hij na talloze omzwervingen naar de hoofdstad van het Romeins imperium vanwege zijn vriendschap voor Gaius Gracchus.*

Gaius en zijn broer Tiberius Gracchus zijn historische figuren die zich in 140 voor Christus opwierpen als idealistische maatschappijhervormers. Ze wilden iets doen aan de verpaupering van de boerenstand, maar hun revolutionaire ideeën stuitten op felle weerstand bij de senaat. Tiberius wordt door een aantal jonge senatoren doodgeknuppeld en zijn lijk wordt in de Tiber gegooid; Gaius wordt tien jaar later op zijn vlucht voor de Conservatieven door een slaaf gedood.

In het boek voert Skamander in de straten van Rome het theaterstuk Gracchanten *op om de ideeën van Gaius Gracchus te ondersteunen, maardevoorstellingontaardt in een bloederig spektakel en eindigt met de dood van zijn idealistische vriend. Het politiek geweld wint het van de verbeelding. Na de dood van zijn beminde Gaius vertrouwt de veertigjarige Skamander zijn herinneringen in de vorm van verhalen, bekentenissen, brieven, en bespiegelingen aan de papyrusrollen toe en dat vormt de lijvige roman.*

Wiersinga is inmiddels als docent verbonden aan de opleiding en wil graag vertellen waarom hij 't Colofon nodig had om zijn droom van schrijver worden te verwezenlijken.

Het docentschap is geen vetpot en hij moet regelmatig solliciteren op invalbaantjes in het middelbaar onderwijs om in zijn onderhoud te kunnen voorzien. Met enthousiasme vertelt hij over de weg die hij bewandelde om te komen tot wat hij nu is: een schrijver die doorgebroken is, wiens boeken aandacht krijgen in de landelijke pers en die hard werkt aan zijn derde roman.

Jezelf in de war schrijven

Hoe ben je met schrijven begonnen?

Als negentienjarige woonde ik in Birmingham. Ik voelde me daar, ondanks alle aardige oude dames die me in sigarenwinkels aanspraken met ‘Hello love, what do you want?’, behoorlijk eenzaam. Ik bemerkte dat schrijven de eenzaamheid verdreef en begon aan een autobiografische novelle vol heimwee en mooie mystieke ervaringen. Elke technische kennis ontbrak. Ik had, geloof ik, toen net *De Metsiers* van Hugo Claus gelezen. De manier waarop hij hierin met het vertelperspectief rommelt, deed ik zo'n beetje na. Boeken werden mijn leven. Elke zaterdag nam ik de bus naar het centrum en bracht de hele dag door in die prachtige boekwinkels vol goedkope Penguins.

Toen ik terugkeerde, ging ik Nederlands studeren en vergelijkende literatuurwetenschap. Door al die theoretische kennis, dat denken in structuren en praten over ‘de autonomie van het boek’ - een begrip dat me

niets zei - viel het schrijven dood. Dat idee van schrijverwillen worden bleef wel hangen, maar je kunt toch moeilijk op feestjes, wanneer ze aan je vragen wat je doet, zeggen dat je schrijver bent, terwijl je nog niks gepresteerd hebt. Een goede vermomming bleek de journalistiek. Ik kreeg een aanbieding bij de kunstredactie van De Waarheid en dat bleek een uitstekend baantje voor een verkenningstocht in de literaire wereld. Ik werd verslaggever van het kindertheater en daar heb ik veel van geleerd. Je oefent je in het journalistiek schrijven, in ambachtelijke zin en je bent af van dat blind Staren op één doel. En op feestjes kun je mooi zeggen dat je journalist bent met ambities.

Pirn Wiersinga (foto: Chris van Houts)

In die période begon ik weer aan een roman. Een mooi boek vol beeiden en scènes, maar zonder enige samenhang. Het werd geen geheel en het vervulde me met schaamte-, omdat het natuurlijk niet die graad van genialiteit haalde die ik voor ogen had. Dat hele kwaliteitsidee, dat je als aankomend schrijver voor jezelf hanteert, is volstrekt imaginair. In die schaamte loop je vast. Ik liet de roman lezen aan een kritische, door mij gerespecteerde collega van De Waarheid. Hij zei dat het nog niets was. De enige manier om die schaamte te overwinnen is het hele geval te herschrijven en dat doe je niet. Je blijft ermee onder de leden lopen, het boek wordt een obsessie en je komt geen steekverder.

Ik kwam bij De Fictie terecht, een uit liefde voor literatuur geboren krakersinitiatief, waar Hans Plomp lesgaf en Simon Vinkenoog, geloof ik. Via hen hoorde ik van 't Colofon. Ik dacht: dat zal wel zo'n Amerikaanse opleiding zijn - van How To Write a Bestseller in Ten Days, met bijbehorend receptenboek. Een erfenis verschafte me de mogelijkheid een reis naar Curaçao te maken, terug naar het eiland waar ik van mijn zevende tot mijn elfde heb gewoond. Ik kon met het geld ook een schrijversopleiding volgen en tja: ik koos voor het laatste. Wat ik er hoopte te leren was een compositie te maken, zodat al die beeiden en scènes die ik opschreef tot één

geheel zouden worden. Wat ik op de universiteit had geleerd bleef veel te abstract. Achteraf heb ik van al die strenge colleges verhaalanalyse op de VU toch heel veel opgestoken, ik wist er meer van dan die docenten op 't Colofon en daardoor kon ik in *Honingvogels* bijvoorbeeld leuke grappen

met het vertelperspectief uithalen. Maar dat was achteraf, toen ik al in het derdejaar zat; in de tijd waarover ik nu spreek, zei het me niets. Tijdens het schrijven verloor ik mezelf in die tekst en elke afstand was zoek. Als ik echt op dreef was, kon ik mezelf helemaal in de war schrijven. Ik was een echte mooischrijver en raakte in de ban van de taal. Ik wilde dus wel sleutelen aan dat boek, het herschrijven, maar ik wist niet hoe dat moest.

Droog commentaar

Toen werd ik aangenomen op 't Colofon en daar kregen we het vak Schrijftraining. Daar heb ik, wat betreft die afstand auteur-tekst, het meest aan gehad. Die mooischrijverij is eigenlijk een vlucht in de stijl en die wezenloze literaire normen die je in je kop hebt, maken je vreselijk onzeker. Dat pakken ze daar aan door je bijvoorbeeld te dwingen een melodramatisch verhaal te schrijven en te kijken wat je dan doet. Voor mij was deze opdracht een feest. Ik kwam erachter dat tussen kasteelromans en literatuur niet zo'n absoluut verschil bestaat. Beide beschrijven menselijke drijfveren, gevoelens en conflicten, alleen zijn ze bij kasteelromans veel meer voorspelbaar. Ik raakte mijn angst kwijt voor de hoge literaire normen, die mooischrijverij verdween en de pure lol van het schrijven, het fabuleren, verzinnen en liegen kwam ervoor in de plaats. Kortom: meer durf!

Toen ik eenmaal zover was, stond ik open voor nieuwe ideeën. Bij het prozaschrijven moet je een aantal technieken leren. Allereerst moet je scènes kunnen opbouwen, personages introduceren en dat wat je wilt zo helder en transprant mogelijk maken. Niet alles tegelijk in één scène proppen, veel actie en minstens vijf personages, omdat je anders bang bent dat het saai wordt. Dat is een typische beginnersfout. Daarnaast moet je leren waarnemen. Je moet alles eerst in je verbeelding gezien hebben om het op te kunnen schrijven, dat is iets anders dan achter je bureautje zitten en kicken op fraai lopende zinnen. Je moet alles loslaten van wat je daarvoor geschreven hebt. Eindelijk kon ik die semi-autobiografische roman opzij schuiven en aan iets nieuws denken.

Door toeval kreeg ik het onderwerp toegespeeld van die Vlaamse dame die naar China is geweest, waarover mijn eerste boek *Honingvogels* gaat. Doordat het onderwerp ver van me af lag, kon ik het heel dichtbij halen. Van een autobiografische roman in de derde persoon naar een ik-roman over een heel ander iemand. Blijkbaar heb je die afstand nodig om dichtbij te komen. Ik stuurde het manuscript op naar Meulenhoff, waar het op de grote stapel belandde. Na vier maanden kreeg ik een brief met een wonderlijke boodschap: aan de ene kant vonden ze het te goed om zo terug te sturen, aan de andere kant wisten ze zich met het verhaal geen raad. Of ik een gesprek met ze wilden. Hetwas een ‘sprekende tekst, waar ze wel mee door wilden gaan maar waar nog allerlei dingen aan zaten waaraan gewerkt moest worden’. Het manuscript werd teruggestuurd voorzien van heel droog commentaar. Bijvoorbeeld: ‘Hier zijn te veel personages, hier raakt lezer in de war.’ Daar heb ik veel aangehad. Uiteindelijk was vooral het tweede hoofdstuk ‘in de war makend’ en het derde veel helderder, dus toen besloot ik ze om te draaien en dat hielp.

Hakken in een blok steen

Wasje ook zonder 't Colofon zo ver gekomen?

Het had allemaal veel langer geduurd. Door steeds maar weer te schrijven, te schrappen en op je fouten gewezen te worden, leer je de ambachtelijke kant van het schrijven. Maar het talent moet er wel al zijn. Om schrijven te leren, hoefje niet naar 't Colofon. Schrijven kun je ook leren door Reve te imiteren. Het kost je altijd een jaar of vier, vijf voordat je je eigen stijl vindt. Ik heb de ‘doe-het-zelf-ronde’ verloren. Met dat idee van op eigen kracht leren kwam ik niet verder. Tot mijn schande had ik de school nodig - wat ik ook destijds ervoer als zwichten - om van mijn onzekerheid af te komen.

Zo'n opleiding heeft twee functies: lef krijgen, faalangst wegwerken door technisch inzicht te verkrijgen, of mensen voorgoed de illusie afnemen dat ze ooit schrijver zullen worden.

Hoe verhouden talent en techniek zit tot elkaar?

Als beginnend schrijver zie je geen scènes, alleen zinnen en taal. Je maakt de fout met een volzin over de

essentie heen te scheren. Soms zit achter zo'n zin een mooie scène verborgen. Dat is iets wat je kunt leren. Door technisch naar je verhaal te kijken scherp je je verbeelding. Daarom vergelijk ik schrijven graag met beeldhouwen. Schrijven is als hakken in een blok steen. Bij de eerste versie heb je alleen nog het materiaal: de taal. Maar taal maak je niet alleen, je moet hem ook kneden, ombouwen, erin hakken, inkrimpen, uit laten dijen...

Techniek is alles wat je met taal doet om de wereld daaronder, de verbeeldingswereld en het onderbewuste, op te roepen. Als je dat lukt, heb je talent. Iemand die dat hele proces waarover ikje vertelde doormaakt, de dingen oppikt zonder dat het een kwaliteitsverbetering van zijn teksten oplevert, ontbreekt het aan talent. Hij mist die speciale antenne en dan moet je stoppen.

't Colofon zou wat mij betreft wel een strenger toelatingsbeleid kunnen voeren, maar het gebrek aan talent wordt op een later tijdstip toch wel gesignaleerd. Het blijft een poging kwaliteit en economie met elkaar te verzoenen, nietwaar.

Welke rol spelen de docenten voor de contacten in het literaire wereldje?

Ik roep altijd: ‘Ik ben geen literair agent.’

Ingrid Hoogervorst (1952) studeerde Nederlands in Amsterdam. Van 1991 tot 1993 was zij literatuurrecensente van De Limburger. Tegenwoordig is zij als literatuurrecensente werkzaam bij De Telegraaf.

Dirk Mulder
De schoenen van Bayeux

Ze besloten zondagochtend om zes uur uit Amersfoort te vertrekken. Dan was er weinig vrachtverkeer op de weg en konden ze om een uur of twee in Normandië zijn.

‘En je hebt de hele middag nog,’ zei Henry.

Zijn vader schreef het uur van vertrek met keurige blokletters in zijn agenda. ‘Dus zondagmorgen 15 augustus vertrek je om half zes uit Utrecht en je staat om uiterlijk zes uur bij me voor de deur,’ vatte hij samen. ‘Ik zal tegen Boris zeggen dat hij hier zaterdagnacht kan blijven slapen.’

Die ochtend schrok Henry om half zes wakker. Hij voelde zich ziek. Ik ga niet, dacht hij, ik zeg het af. Nee, dat kon hij zijn vader en zijn broer niet aandoen. Verkouden of niet, deze reis was al lang geleden afgesproken. Hij keek op zijn horloge en schoot overeind. Hij moest zich haasten.

Twintig minuten en twee aspirines later schoof hij achter het stuur van de grote Volvo stationcar. Eén brok Zweedse degelijkheid. Hij hield niet van die auto. Omdat zijn eigen Italiaanse sportcoupé te klein was voor drie man met bagage, had hij met een vriend een week van auto geruild.

Het geleende voertuig leek op een gemotoriseerd ziekenhuisbed, dat hoog op zijn wielen stond en vertraagd op bevelen reageerde. Niet dat de nerveuze Italiaan goed bij hem paste. Hij had de auto in een opwelling gekocht: nog één keer dollen vóór de middelbare leeftijd. Zijn volgende auto zou een Franse limousine zijn, die majestueus over de weg zweefde en alle oneffenheden moeiteloos gladstreek, alsof ze niet bestonden.

Amersfoort 21 kilometer, stond er op het bord langs de snelweg. Henry drukte het gaspedaal dieper in.

Om kwart over zes stopte Henry voor zijn ouderlijk huis. Hij stapte uit. Zijn vader stond al in de deuropening te wachten.

‘Het is zestien minuten over zes,’ zei hij. ‘Je bent te laat.’

Henry hield zich in. Het was vakantie. Zijn vader was oud, achtenzeventig bijna. Misschien was het wel de laatste vakantie die hij en zijn broer Boris met hem zouden meemaken. Mannen onder elkaar. Het moest gezellig worden.

‘Sorry pa,’ zei Henry. De koorts kleurde zijn wangen. Boris kwam naar buiten. ‘Dag broer,’ zei hij. ‘Ja, we lopen al behoorlijk achter op het schema.’ Hij lachte. Toen zag hij de auto. ‘Jezus, wat heb je nou voor een lijkwagen meegebracht!’

Henry schrok. Zijn vader hield niet van vloeken, maar die had het niet gehoord: hij liep om de auto en maakte de achterklep open.

‘Het is een rommeltje daar achterin,’ zei zijn vader. ‘Laten we eerst de bagage maar eens organiseren.’

Ter hoogte van Antwerpen waren de papieren zakdoeken op. Zijn vader, die op de achterbank zat met *Het Beste Boek voor de Weg* op schoot, dook in zijn tas een rol toiletpapier op.

‘Hier, kun je ook je neus mee snuiten.’

Henry hield met één hand het stuur vast en pakte het aangereikte velletje, dat veel te dun was om het kleurloze slijm mee op te vangen.

‘Daar schiet die jongen natuurlijk niets mee op,’ zei Boris. ‘Geef die rol nou maar aan mij.’ Boris scheurde een flink stuk toiletpapier af en vouwde het drie keer dubbel. Dankbaar snoot Henry zijn neus.

‘Na Antwerpen moeten we de richting Gent nemen,’ zei zijn vader. Hij volgde met zijn wijsvinger de route op de kaart.

‘Ik ken de weg, pa,’ zei Henry, ‘ik ben er al vaker geweest.’

‘En na Gent gaan we richting Lille,’ ging zijn vader verder.

‘Ergens tussen Gent en Lille ben ik wel aan koffie toe,’ zei Boris. ‘Dan kunnen we ook van stuur wisselen, als het te vermoeiend voor je wordt.’

‘Dat is verzekeringstechnisch een beetje lastig,’ loog Henry. ‘Het is een geleende auto.’

Boris had twintig jaar geleden zijn rijbewijs gehaald en daarna zelden meer gereden. Als freelance corrector voor uitgeverijen verdiende hij een bescheiden inkomen, dat rond het minimumloon zweefde. Een auto kon er niet af. Hij woonde goedkoop, had een fiets en kon het zich niet vaak veroorloven om op vakantie te gaan. ‘Boris heeft het brein,’ zei zijn vader altijd, in het midden latend wat Henry van hem geërfd zou hebben. Toch had de studie Nederlands Boris geen riant bestaan opgeleverd.

‘Dat is nou zo prettig van op tijd vertrekken,’ zei Henry. ‘Het moet nog acht uur worden en we zijn al bijna voorbij Antwerpen.’

‘Lille, Arras, Amiens, Rouen,’ somde zijn vader op.

‘Koffie, koffie, koffie, koffie,’ antwoordde Boris.

Ze zaten aan een houten tafel op een winderige parkeerplaats langs de snelweg. Henry's vader pakte zijn tas uit. Eén voor één verschenen er een thermoskan, bekers, een mes, een half gesneden brood, een vleeswarendoos en een Nivea-blik.

‘Brood met Nivea, lekker!’ zei Boris.

Zijn vader maakte het deksel open. Het blik was gevuld met margarine. De vleeswarendoos bevatte plakjes ham, die in tweeën waren verdeeld.

‘Ik hoef alleen maar koffie,’ zei Henry.

Boris hield een half plakje ham omhoog. ‘Jezus, de slager heeft ze per ongeluk doorgesneden,’ zei hij. ‘Ham moet je proeven. Ik neem er nog een paar.’ Hij belegde zijn witte boterham royaal.

Henry dronk zwijgend zijn koffie.

Om half twee reden ze het dorpsplein van Vimoutiers op. De zon scheen, het was warm geworden. Het huisje, de tweede woning van een zakenrelatie van Henry, lag een paar kilometer buiten het dorp, in een eenzaam dal dat bereikbaar was via een smalle zandweg.

Eerst boodschappen doen voor het avondeten, hadden ze afgesproken.

De Supermarché was op zondagmiddag open en had een uitgebreid assortiment, van etenswaren tot landbouwwerktuigen. Ze gingen naar binnen, Boris duwde de kar. De afdeling drank besloeg een groo t gedeelte van de winkel.

‘Deze wijn kost maar vijf franc,’ zei zijn vader verbaasd. Hij wilde de fles al in het wagentje leggen. ‘Alsjeblieft pa, niet zo'n schroefdopwijntje,’ zei Boris. ‘Zoek jij dan zelf wat uit.’

Zijn vader liep door naar de koelvitrine. Hij wees naar een witte plastic schaal met stukken rood vlees. ‘Dat zijn zeker de runderlappen,’ zei hij.

‘Nee pa, dat zijn entrecotes,’ corrigeerde Henry. ‘Dat is een soort biefstuk. Die hoefje alleen maar even heet te bakken.’

‘Dat kan dan mooi hierin,’ zei zijn vader. Hij had al een kuipje met goedkope bakmargarine gevonden.

‘Doe me een lol pa, we zijn in Normandië, het land van de boter,’ zei Boris.

‘Hebben jullie al ergens papieren zakdoeken gezien?’ vroeg Henry.

‘Je jaagt ons wel op kosten,’ zei Boris pesterig, ‘die toiletrol is toch nog lang niet op?’

Beladen met boodschappen reed de Volvo voorzichtig de zandweg af. Beneden koesterde het vakantiehuis zich met gesloten luiken in de augustuszon.

‘Dat is het,’ zei Henry.

‘Niet gek,’ zei Boris.

‘Je hebt hier wel een wagen nodig,’ zei zijn vader.

Henry nieste. Opeens besefte hij dat ze deze vakantie van hém afhankelijk waren. Het dorp - drie kilometer heuvel op, heuvel af - was voor zijn vader te ver om te lopen. Een vers stokbrood halen was al een hele expeditie. En hij vertrouwde Boris de auto niet toe.

Daar had hij niet aan gedacht, toen hij zijn plan smeedde. Een plan dat in hem opkwam door een toevallige opmerking van zijn vader. ‘Ikzou nog wel eens naar Frankrijk willen,’ had hij gezegd. Henry had dat onthouden, in stilte een huis geregeld en voor vervoer gezorgd. En omdat hij Boris had beloofd dat ze samen nog een week op pad zouden gaan, had hij die ook in het plan opgenomen. Twee vliegen in één klap.

Boris was eerst kwaad geworden - ze zouden toch met z'n tweeën gaan? - maar had uiteindelijk toegestemd. Ook zijn vaders reactie was tegengevallen. Niet dat Henry had verwacht dat hij een gat in de lucht zou springen - daar was het de man niet naar. Maar een verheugde glimlach, dat was toch niet teveel gevraagd geweest?

Henry zette de auto stil. Hij kende het huis van een eerder bezoek. Het was gedeeltelijk opgetrokken uit Normandisch vakwerk, okergeel leem op stro gemetseld tussen eeuwenoude houten balken. De bakstenen aanbouw, van later datum, bood plaats aan een badkamer en een extra logeervertrek. Er waren in totaal drie slaapkamers, voor ieder één.

Ze stapten uit. Boris maakte de achterklep open. Zijn vader begon gelijk met de koffers te sjouwen. Henry stak de sleutel in de voordeur. Hij opende de deur met een uitnodigende zwaai.

‘Voilà,’ zei hij.

Zijn vader keek naar binnen, in het nog halfdonkere interieur, verduisterd door de gesloten luiken. De kamer was ingericht in de Franse boerenstijl van Nederlandse tweedehuisbezitters. Droogbloemen, koper, ingelijste oude prenten en landelijk houten meubilair.

‘Laten we snel de tuinstoelen buiten zetten, dan kunnen we van het zonnetje genieten,’ zei Henry.

‘Dus we gaan donderdagochtend weer terug,’ zei zijn vader.

‘Donderdagochtend?’ zei Boris, ‘We zouden tot de volgende zondag blijven! Dat hadden we toch afgesproken?’

‘Uiterlijk vrijdag, dat heb ik van het begin af aan tegen Henry gezegd,’ wierp zijn vader tegen. ‘Maar het wordt donderdag, want de buurvrouw past op de hond.’

‘En tegen mij heb je zondag gezegd!’ zei Boris tegen Henry.

Henry kon zich niet meer precies herinneren wat hij aan wie had beloofd. Hij maakte sussende geluiden. Boris bleef blaffen.

‘Ik ga al nooit weg en dan moet ik opeens drie dagen inleveren! Vanwege die stomme hond! Dan bel je toch gewoon op dat je later terugkomt!’

‘Eris telefoon inhethuisje...’ zei Henry bemiddelend. Boris keek hem vernietigend aan: ‘En weetje wat jij moet doen? Jij moet eens leren com-mu-ni-ce-ren! Daar heb je meer aan dan een hoop geld verdienen! Jij regelt van alles achter mijn rug om en het resultaat is dat mijn vakantie gehalveerd wordt! Oké, ik wil één dag inleveren: zaterdag terug. Maar dat is mijn laatste bod!’

Boris liep kwaad weg en trok zijn trainingspak aan. Hij ging stoom afblazen met een rondje hardlopen. Henry excuseerde zich: hij wilde even rusten. Zijn vader zei niets, ging op het terras zitten en verdiepte zich in een puzzelboekje.

Henry lag op bed. Hij voelde zich niet lekker. De verkoudheid leek erger geworden, de lange rit had hem geen goed gedaan en de ruzie spookte nog steeds door zijn hoofd.

Henry's slaapkamer had dunne wanden en behalve een dakkapel ook een driehoekig raampje, dat uitkeek op het woon- en keukengedeelte. Net toen Henry dreigde weg te zakken in een lichte slaap, hoorde hij de voordeur opengaan.

Er klonken voetstappen. Hij hoorde het gerammel van pannen, gevolgd door het sissen van smeltend vet. Henry richtte zich op en spiedde door het raampje. Hij had toch aangeboden om voor het eten te zorgen?

Zijn vader stond in de keuken. Na de dood van zijn vrouw had hij zichzelf leren koken. Naast hem, op het aanrecht, lagen de sappige entrecotes. Eén voor één verdwenen ze in de pan. Zijn vader voegde een scheutje water toe, draaide het vuur laag en ging weer naar buiten. Het vlees pruttelde in het stoofvocht. Vanavond eten we sudderlappen, dacht Henry. Hij ging weer liggen en deed zijn ogen stijf dicht.

De volgende ochtend was Henry al vroeg naar het dorp gegaan om verse broodjes voor het ontbijt te halen.

'Croissants!' riep hij wervend toen hij het huis binnenkwam.

Boris en zijn vader zaten al te wachten aan een gedekte tafel. De koffie was klaar. Henry ging zitten.

'Ik heb er de hele nacht slecht van geslapen,' zei zijn

vader, ‘en ik heb besloten dat zaterdag echt te laat is. Ik wil vrijdag terug.’

Heniy verstrakte. Niet weer ruzie.

Boris beet het puntje van zijn croissant en kauwde er bedachtzaam op.

‘Vrijdag,’ zei hij vlak. ‘Dat is goed, vader. Veel vrachtverkeer op de weg, dat wel. Maar fijn voor de hond. En de buurvrouw, natuurlijk.’

‘Zullen we na het ontbijt de omgeving gaan verkennen?’ vroeg Henry opgelucht. ‘Het is prachtig weer.’ Zijn vader pakte een croissant beet alsof het een vorm van buitenaards leven was.

‘We hadden anders nog brood van gisteren,’ zei hij.

‘Dit formaat leent zich beter voor halve plakjes ham,’ zei Boris.

Ondertussen bladerde Henry door de reisgids van Normandië.

‘Wat dachten jullie van een bezoek aan Bayeux?’ vroeg hij. Hij las een paar zinnen voor uit de gids: ‘Deze charmante stad heeft twee belangrijke toeristische trekpleisters. Het bekendste is de *Tapisserie de la Reine Mathilde*, ondergebracht in het Centre Guillaume le Conquérant.’

‘Het beroemde tapijt van Bayeux,’ zei Boris. ‘Ja, ja. Volgens mij heeft die Mathilde daar geen steek aan bijgedragen. Ze heeft het laten maken.’

‘Dit geborduurde wandkleed,’ las Henry verder, ‘dateert uit 1077 en is een prachtig voorbeeld van Romaanse kunst. De vele scènes vertellen als een stripverhaal over de fameuze Slag bij Hastings, in 1066.’

‘Is dat ver, dat Bayeux?’ vroeg zijn vader. ‘Ik heb geen zin om uren in de auto te zitten voor een lap borduurwerk.’

Een uur later waren ze klaar voor vertrek. Henry ging achter het stuur zitten en draaide de contactsleutel om. Er gebeurde niets. Hij probeerde het nog een keer. Geen contact.

‘Eén brok Zweedse degelijkheid wil niet starten,’ zei Boris.

‘Ik begrijp er niks van,’ zei Henry, ‘ik ben er net nog mee naar de bakker geweest.’

‘Hij wil gewoon niet naar Bayeux,’ zei Boris. ‘Wij eigenlijk ook niet, maar zo'n Volvo heeft een eigen willetje.’

Henry draaide opnieuw de contactsleutel om. Weer niets.

‘Soms gaan die dingen vanzelf over,’ zei zijn vader. ‘Zet de motorkap maar open, zodat de zon erin kan schijnen. Misschien is het een kwestie van vocht.’ ‘We blijven gezellig thuis,’ zei Boris. ‘We drinken koffie op het terras, nemen een zonnebad, lezen een boek, doen een spelletje en dan zien we wel weer verder.’

‘Dan ga ik me eerst even omkleden,’ zei zijn vader.

Henry keek op van zijn boek en zag zijn vader in de deuropening staan. Hij had een metamorfose ondergaan. In plaats van een blauw kostuum droeg zijn vader nu witte kniekousen, een halflange grijze broek, een donkerblauw poloshirt en een grijze pet. Hij zag eruit als een koloniaal in Zimbabwe, toen het nog Rhodesië heette.

Zijn vader ging onder de parasol zitten en strekte zijn magere benen uit.

‘Pa, wat heb je een prachtig schoeisel,’ zei Boris. Henry keek naar zijn vaders voeten.

‘Slechts *f* 9,95 in de aanbiedingsbak van de Bata,’ zei zijn vader fier. Hij droeg lage witte gympen, met op de neuzen vier fleurig geborduurde bloemetjes. De absurditeit van deze damesdrachtwerd nog versterkt door de onschuldige trots waarmee zijn vader de gympen liet zien.

‘Ben je je wel bewust van de historische waarde?’ vroeg Boris. ‘Hier zijn de archeologen al honderden jaren naar op zoek!’

‘Hoezo?’ vroeg zijn vader wantrouwig.

‘Je draagt de schoenen van Bayeux!’ zei Boris.

Henry voelde een niet te stuiten aanval van de slappe lach in zich opkomen. Hij begon gnuivend te hikken - eerst zacht, toen steeds harder. De tranen stroomden over zijn wangen.

Boris hapte een paar keer naar adem en lachte toen luidkeels met Henry mee.

Hun vader staarde ze beurtelings verbaasd aan, richtte zijn blik op zijn gympen, keek weer omhoog en begon toen te grinniken.

Boris strompelde hinnikend weg om een slokje water te drinken.

Zijn vader keek hem glimlachend na. ‘Hij mag dan

soms lastig zijn,' zei hij, 'maar je kunt tenminste wel met hem lachen.'

'Weetje wat,' wist Henry met moeite uit te brengen, 'vanavond trakteer ik op een etentje. Ik weet een leuk restaurant hier in de buurt.'

De schoenen van Bayeux zorgden voor een ontspannen dag, die ze luierend doorbrachten. Bovendien bleek zijn vader gelijk te hebben. Na een paar uur in de zon startte de Volvo bij de eerste poging. Ook Henry voelde zichbeter. De slijmvloed uit zijn neus droogde op en hij had geen koorts meer.

Om zeven uur zetten ze koers naar Livarot, twaalf kilometer verder, waar Henry een aardig restaurant wist. Les Trois Canetons was befaamd om haar regionale specialiteiten. Henry was er al eens eerder geweest en had er toen voortreffelijk gegeten.

Het restaurant zag er wel wat minder verzorgd uit, merkte Henry toen hij de auto op de bijna volle parkeerplaats neerzette. Het houtwerk kon een verfje gebruiken en het uithangbord hing scheef. Ze werden begroet door een bijtgrage herdershond, die ze de doorgang versperde.

Het restaurant werd gevuld door een feestvierend gezelschap. De patron, het zweet op de bovenlip, dirigeerde ze gehaast naar het enige vrije tafeltje. Ze moesten hard praten om elkaar te verstaan.

'Goed dat ik gereserveerd heb,' zei Henry.

'Dat is nog maar de vraag,' zei Boris, die kritisch de menukaart bestudeerde.

'Ze hebben zalm, pa. Daar hou je toch zo van?' vroeg Henry met stemverheffing.

'Hebben ze ook gestoofde paling? Dat vind ik het lekkerst,' zei zijn vader.

'Paling, wat is dat ook alweer in het Frans? Anguille?' probeerde Henry.

'Staat niet op de kaart,' zei Boris. 'Ze hebben wel een vier-gangen menu van het huis. Gerookte zalmforel vooraf, dan wilde eendenborst, een kaasplateau en ijs toe.'

Zijn vaderwilde van elk gerecht op de kaart weten wat het was. Henry legde het geduldig uit. De patron verscheen aan hun tafel. Of ze al gekozen hadden.

'Vraag even naar die paling,' zei zijn vader.

Henry wist dat het tevergeefs was maar deed een poging tot vertaling.

'Comprends pas,' zei de patron. Hij tikte ongeduldig met zijn potlood op een notitieblokje.

'Hij begrijpt je niet,' zei zijn vader.

Henry voelde zijn wangen gloeien. Zou de koorts weer terugkomen?

'Voor gestoofde paling moet je in Volendam zijn, pa,' zei Boris, 'niet in Frankrijk.' Hij wendde zich tot de patron: 'On prend le menu.'

Toen het kaasplateau eindelijk op tafel verscheen, hadden ze al een hele tijd nauwelijks met elkaar gesproken. Het feestvierend gezelschap zong luidruchtig liederen, die elk gesprek onmogelijk maakten.

Het eten was middelmatig geweest. De zalmforel had een plasticsmaak en de wilde eendenborst was taai. Alleen de wijn smaakte uitstekend, maar daar durfde Henry slechts één glas van te drinken. Hij was tenslotte de chauffeur.

Zijn vader had een stevige eetlust. Hij proefde van alle kazen, tot afschuw van Henry. Hij haatte kaas - de geur, de smaak, de aanblik. Hij zou nog liever een paar zweetsokken opeten dan dat hij een stuk kaas in zijn mond stak.

‘Zo, dat was lekker,’ zei zijn vader en veegde zijn mond af. ‘Zonde om het te laten staan.’ Hij nam een paar papieren servetjes uit zijn tas, pakte de overgebleven stukken kaas in en stak ze in zijn zak.

Voordat Henry had bedacht hoe hij tactvol kon ingrijpen, stond de patron aan hun tafel. Hij keek verbijsterd naar het lege kaasplateau. Binnensmonds mompelend ruimde hij met driftige gebaren de tafel af.

Boris verborg zijn gezicht achter een servet. Hij maakte een vreemd geluid, dat nog het meest leek op een snel leeglopende fietsband.

De patron smeet drie voorverpakte ijsjes op tafel. ‘Le dessert,’ zei hij dreigend. ‘Et l'addition.’ Hij legde de rekening naast Henry neer.

Henry voelde zich verplicht een buitensporig grote fooi achter te laten. Genoeg voor de aanschaf van een maandvoorraad kaas. Te weinig om onzichtbaar het restaurant te kunnen verlaten.

Die nacht droomde Henry dat ze met de Volvo terug naar Nederland reden. Boris zat achter het stuur. Ze gingen met 180 op een haakse bocht af.

‘Dat lukt best,’ zei Boris, ‘jij moet je niet altijd zoveel zorgen maken.’

‘Als vader maar niet gaat schuiven,’ zei Henry. De achterbank was neergeklapt om ruimte te maken voor een lijkkist.

‘Wat stinkt het hier toch,’ zei Henry,

‘Dat zijn de kazen,’ zei Boris.

‘Rouen, Amiens, Arras, Lille,’ klonk het gesmoord achterin de auto.

‘Gent, Antwerpen, Breda, Utrecht,’ zong Henry terug.

‘Amersfoort.’

Zijn vader moest nu eenmaal altijd het laatste woord hebben.

Uiteindelijk besloten ze om toch op donderdag naar huis te gaan. Boris opperde het zelf. Henry vond het goed. Zijn vader glimlachte verheugd.

Ze reden exact om zes uur's ochtends weg. Naarmate de Nederlandse grens dichterbij kwam, drukte Henry het gaspedaal dieper in. De Volvo voelde als een loodzware rugzak vol verantwoordelijkheden. Hij verlangde naar een Franse limousine. Zodra hij thuis kwam zou hij er werk van maken.

‘Je vader heeft het reuze naar zijn zin gehad in Frankrijk,’ zei de buurvrouw later. ‘Maar hij miste de hond. Ze zijn erg aan elkaar gehecht.’

Zelfs een natte neuswas niet genoeg om met een hond te concurreren, besefte Henry. Toch bleef hij zijn vader trouw iedere zaterdag opzoeken, zoals hij altijd al deed. Ze dronken koffie, maakten een kruiswoordpuzzel en dronken samen een glas wijn. Na het inschenken draaide zijn vader de schroefdop weer stevig dicht.

Zo gingen de herfst en de winter voorbij. In het voorjaar stierf de hond. Zijn vader belde en Henry kwam. Hij groef een gat in de tuin en hielp hetbeestbegraven. ‘Ik zal hem missen, maar het leven gaat door,’ zei zijn vader. Zijn stem klonk vochtig. ‘Ik heb vanochtend een busreis naar Zwitserland geboekt.’ Hij snoot zijn neus. ‘Vrijdag over twee weken ga ik weg.’

Henry schraapte zijn keel en stelde troostend voor om hem dan op te halen. Hij zou hem naar het Utrechtse Jaarbeursplein brengen, waar de bus vertrok. Zijn vader aanvaardde het aanbod gretig. Hij liet zich graag door Henry rijden. ‘Boris heeft het brein, maar jij hebt de centen,’ zei hij steevast als hij zich in de zachte leren kussens van de wijnrode Citroën liet zakken. ‘Ik zit weer als een vorst.’

Henry was die ochtend stipt op tijd. Hij belde aan. De gordijnen waren dicht. Hij hoorde niets bewegen. Henry kon maar één reden bedenken waarom zijn vader nog niet klaar stond. Hij had een eigen sleutel, maakte de deur open en ging met bonkend hart het doodstille huis binnen. Onder de kapstok stond de geruite koffer klaar, die vroeger van zijn moeder was.

Van half acht tot acht uur was er gelegenheid tot condoleren. Henry haalde Boris thuis op. Samen reden ze naar het uitvaartcentrum. ‘Vader ligt er vredig bij,’ zei de begrafenisondernemer.

‘Misschien wilt u nog even apart afscheid nemen, voordat de bezoekers komen?’

Hij leidde ze naar een rouwkamer, waar de open kist stond.

Zijn vader had een vage glimlach om zijn mond. Hij droeg een blauw kostuum, dat tot buikhoogte bedekt werd door een wit satijnen laken. Behalve hetpak, had

Boris ook het overhemd en de stropdas uitgezocht. Zwijgend stonden ze bij de kist. Toen stootte Boris Henry aan en sloop naar het voeteneinde. Hij tilde het glanzend witte laken een stukje op. Henry keek. Hij lachte. Zijn vader droeg zwarte sokken. Ze staken mooi af bij het smetteloze wit en het kleurige borduursel van zijn gympen.

Dirk Mulder (1952) is eerstejaars student aan Schrijversvakschool 't Colofon.

Ron Elshout
Schreivû, kêjû dat lerû dan?
Schrijven in het middelbaar onderwijs

De mythe wil dat een schrijverscarrière nogal eens begint op de middelbare school. Menig gearriveerd auteur ontdekte ‘de literatuur’ door die ene onvergetelijke, bevlogen docent Nederlands of juist doordat hij van school wegliep en toen pas in aanraking kwam met ‘wat werkelijk belangrijk was’. Ook de verhalen over de rol die gedichten tijdens de puberteit spelen zijn legio. En inderdaad figureren er tekstjes in veel agenda's, vanaf overgeschreven of gekopieerde popteksten tot steeds maar weer opnieuw ‘ontdekte’ al dan niet berijmde levenswijsheden en aforismen als ‘Jongens zijn lucht voor me / maar zonder lucht ken je niet leven’. Terwijl men deze filosofische kwesties aan wat mijmering onderwerpt, is het onderwijs in volle gang en wellicht beproeft op dat moment een docent Nederlands zijn krachten op enig schrijfonderwijs. Wat wordt er getracht te onderwijzen? Is schrijven te onderwijzen?

In *Schermutselingen en andere verhalen* van Piet Meeuse komt in het verhaal ‘Socrates te water’ de volgende dialoog tussen Socrates en Alcibiades voor:

> [...] ‘Misschien gaat het zo met alle kunsten: je leert ze volgens de regels, maar heb je die eenmaal onder de knie, dan kun je ze rustig aan je laars lappen.’
> ‘Dat begrijp ik niet: als die regels onzin zijn, waarom zou je ze dan moeten leren?’
> ‘Ik heb niet gezegd dat ze onzin zijn. Ze geven richting aan je handelen. Maken het doelgericht en doeltreffend. Daardoor krijg je zelfvertrouwen: door de toepassing van de regels ontdek je dat het niet moeilijk is je hoofd boven water te houden en zo raak je je angst voor het water kwijt. Daarom begint elk leerproces met die disciplinering: het onder de knie krijgen van de regels. De techniek.’
> ‘Goed. Maar hoe kan het dan dat die techniek er uiteindelijk niet meer toe doet, zoals je beweert?’
> ‘Omdat ze alleen de voorwaarde is voor de ontdekkingvan een nieuwe vrijheid, waarin je het geleerde kunt laten. Vergelijk het met een kind dat leert spreken: met vallen en opstaan ontdekt het de regels van de zinsbouw en leert die toepassen. Totdat het moeiteloos spreekt.’
> ‘Maar het blijft die regels toch toepassen, ook al hoeft het er niet meer bij na te denken.’
> ‘Ja. Zoals de meeste mensen ook blijven zwemmen volgens de regels. Maar als dat kind zich tot een dichter ontwikkelt, zal het ontdekken dat het die regels ook zonder gevaar kan overtreden of veranderen. Dan laat hij zich dragen door de bewegingen van de taal. [...]’

Wat Socrates hier over spreken zegt, is ongetwijfeld waar, en op lange termijn zal het voor menigeen ook voor schrijven gelden, maar of middelbare scholieren zich ‘tot een dichter’ ontwikkelen, die ‘zich laat dragen door de bewegingen van de taal’?

Een leerproces verloopt idealiter in vier stadia. Eerst is men onbewust onbekwaam, je weet domweg niet dat je iets niet kan, omdat je er geen behoefte aan hebt.

Vervolgens kan het zijn dat die behoefte of zelfs noodzaak om iets te kunnen aan het licht komt, dan is men zich bewust van zijn onbekwaamheid en dat is dikwijls een eerste impuls om in actie te komen. Is men eenmaal ‘aan het werk’ dan zal men lange tijd, als de studie tenminste enige vrucht afwerpt, zijn bekwaamheden bewust zijn en het stadium waar Socrates op doelde toen hij ervan sprak dat je de (geleerde) regels rustig aan je laars kon lappen, slaat op het ideaal: je bent dan onbewust bekwaam, zonder nadrukkelijk nadenken kun je bepaalde dingen.

Er zullen getalenteerde middelbare scholieren zijn die dat ideaalbeeld al tijdens hun schoolcarrière bereiken, maar in de Rotterdamse binnenstad, waar ik les geef aan een school waarin zevenenzestig nationaliteiten rondlopen, maak ik ze niet veel mee. Als ik een

aardige groep leerlingen zo ver krijg dat ze zich een aantal vaardigheden eigen maken die ze zich, ploeterend en zwetend, over het algemeen tijdens het schrijven zichtbaar zéér bewust zijn, dan ben ik niet ontevreden. Maar soms richt ik, mijns ondanks, iets verschrikkelijks aan: de leerling en ik komen niet verder dan dat hij zich heel goed bewust wordt van het feit dathij 'hetnietkan' en zo verbrijzelen we dan ook nog zijn zelfvertrouwen.

Een zakelijke tekst

Het is een verstandige zaak leerlingen te laten ervaren dat nadenken en schrijven tegelijkertijd over het algemeen een niet erg succesvolle en tijdrovende combinatievormen. Aangezien in de onderwijspraktijk de tijd die besteed kan worden aan een schrijfopdracht over het algemeen duidelijk begrensd is, men denke bijvoorbeeld aan de vastgestelde tijden voor eindexamens, verdient het aanbeveling dat leerlingen hersenarbeid en schrijfwerk leren te scheiden. Die hersenarbeid bestaat uit het nadenken over de inhoud en de structuur van de te schrijven tekst, zodat tijdens het daadwerkelijke schrijven de aandacht volledig gericht zou kunnen en moeten zijn op de stijl (de zinsbouw) en de spelling.

De genoemde ervaring laat ik bijvoorbeeld leerlingen uit havo 4 opdoen door het uitvoeren van een eenvoudige opdracht: 'Neem aan dat er een schoolkrant-special uitkomt over "de havo-4-leerling" en men vraagt jou om een persoonlijk stuk waarin je jezelf voorstelt. Schrijf dat stuk.' De praktijk leert dat er leerlingen zijn die zich zonder zich een seconde te bedenken op hetpapier storten, met als voorspelbaar gevolg een volkomen structuurloos allegaartje. De vergelijking met het werk van leerlingen die wel even nagedacht hebben en van wie sommigen zelfs even een schemaatje op papier gezet hadden, wil wel ogen openen.

Het meest leerbare betreft dan ook de structuur van teksten. Leerlingen kennen uit allerlei teksten het gebruik van alinea's en weten sinds de basisschool ook wel dat een witregel te beschouwen is als een soort leesteken dat zegt: Pas op lezer, we gaan over op een ander (deel)onderwerp. Dat laat overigens onverlet dat je voor het *maken* van een alinea hoofd- en bijzaken moet kunnen onderscheiden en dat is ook niet iedereen gegeven. Ook met de volgorde van de alinea's (de opbouw van de tekst) wordt veelvuldig gerommeld. Daarnaast is aan de hand van concrete voorbeelden veel leerlingen wel enig inzicht te bieden in het verschil tussen een beschouwing en een betoog, maar het vinden van de juiste opbouw en toon bij deze tekstsoorten is voor velen bepaald geen sinecure.

Maarvoorje überhaupt aan een structuur kunt beginnen, moet je toch enig idee hebben van *wat* je wilt schrijven, je moet toch iets te zeggen hebben. Niet voor niets was het onderwerp van de bovenstaande beginopdracht 'jezelf', want die informatie, mag toch aangenomen worden, is tenminste beschikbaar.

'De inhoud' is voor veel havo- en vwo-leerlingen een groot probleem, niet in de laatste plaats doordat de jarenlange praktijk van het centraal examen goed beschouwd onzinnig was. Een eindexamenkandidaat komt binnen, gaat zitten en krijgt vervolgens een tiental opdrachten voorgeschoteld. Over dat corpus onderwerpen weet hij van tevoren niets, maar hij dient er één te kiezen en binnen drie uur moet hij een redelijk acceptabele beschouwing (of betoog) inleveren. Dat is natuurlijk een volstrekt

onnatuurlijke situatie. Elke journalist (de vergelijking gaat niet mank, want het gaat hier om een zakelijke tekst) gaat toch eerst op zoek naar informatie over zijn onderwerp, ordent die en wendt zich dan pas tot pen of tekstverwerker? Van eindexamenkandidaten wordt verwacht dat ze, terwijl er niet of nauwelijks informatie beschikbaar is, van dat niets toch iets maken. Tel daar nog bij op dat het jarenlang praktijk was dat de onderwerpen allesbehalve aansloten bij de belevingswereld van jongeren en het saldo is duidelijk: zo'n havo- of vwo-leerling moet zelf een Socrates in de dop zijn of toevallig uit een milieu komen waarin het gebruikelijk is dat over de onderwerpen die aan bod kwamen gesproken wordt.

Het is daarom goed dat de examenprogramma's met de invoering van de tweede fase veranderen. De bedoeling is dan dat de schrijfvaardigheid getoetst wordt als afsluiting van een schrijfdossier waarin de leerling informatie over een van tevoren vastgesteld

onderwerp verzamelt. De leerling zal dan de verkregen informatie moeten kunnen 'verwoorden in overeenstemming met het gegeven doel en in een voor het aangeduide publiek adequate stijl, met een correct gebruik van de regels van de spelling, de interpunctie en de zinsbouw, en van inhouds- en vormconventies', zoals de officiële tekst luidt. Het levert in ieder geval een schrijfsituatie op die een hogere realiteitswaarde heeft dan de oude.

Als er dan al sprake is van inhoud die vastgelegd is in een structuur, moet het daadwerkelijke schrijven nog beginnen, in een adequate stijl, correct gespeld, voorzien van de juiste leestekens en een goede zinsbouw. Allemaal terecht eisen die je mag stellen aan een leesbaar stuk, maar ze bevinden zich wel in het minst *leerbare* gebied, dat van de stijl. Voorzover een schrijfstijl significant te verbeteren is, zal dat moeten gebeuren door de onvolkomenheden te leren zien en die te verbeteren. Maar hoe doe je dat als jouw stijl nu juist voor een deel gekenmerkt wordt door die onvolkomenheden? Stijl is een individueel verschijnsel, zoveel schrijvers, zoveel stijlen en een geëigende aanpak vereist dus een individuele begeleiding. Steeds opnieuw zou het geschrevene becommentarieerd moeten worden en daarna herschrijven, want van het verbeteren en het herschrijven leert een gebrekkige schrijver het meest, dat wijst de praktijk wel uit. Alleen stuiten we hier op een fysieke onmogelijkheid. Een eenvoudig rekensommetje leert dat een leraar Nederlands met een volledige betrekking aan zo'n zeven klassen les geeft. Met de huidige norm die de klassengrootte bepaalt, betreft het hier tussen de 175 en 210 leerlingen. Van al die leerlingen zou deze leraar drie à vier maal per jaar alle schrijfproducten moeten becommentariëren, ze eventueel bespreken, en daarna ten slotte nog het eindproduct beoordelen? Onmogelijk, want 'de rest' van zijn werk gaat in die tussentijd gewoon door.

Een boekje als *Schrijfvaardigheid Nederlands* dat zich in de ondertitel presenteert als *een praktische didactiek voor de bovenbouw van havo en vwo*, slaat wat dit moeilijke deel aangaat dan ook de plank volledig mis. Op eerste gezicht lijkt het logisch opgebouwd: een eerste lessenserie besteedt (voornamelijk, denk je eerst, later blijkt: bijna uitsluitend) aandacht aan 'het titelopstel zonder documentatie met accent op de opbouw'. Een tweede reeks gaat over 'het gedocumenteerd opstel en legt het accent op de publieksgerichte inhoud'; de adder onder het gras is hier de toevoeging: 'geïntegreerd met mondelinge vaardigheden'. De derde serie houdt zich bezig met 'het formuleren van doelen publiekgerichte alinea's, waarbij tenminste *geschreven* wordt en pas helemaal ten slotte komt er dan een werkstuk. Nadere beschouwing leert dat er bij de eerste twee series nauwelijks een pen op papier gezet wordt, dat bij de derde er wel wat alinea's gepend worden, maar dat pas ten vierde en laatste het hele product aan bod komt. Wat de meeste oefening vergt, de stijl, komt dan veel te weinig aan bod en aan juist de relatief gemakkelijk leerbare zaken wordt een groot deel van de 'leergang' opgehangen. Antoine Braet, de schrijver van deze 'praktische didactiek', lijkt zo een beetje op de coach van een lange-afstand-loper die zijn pupil steeds stukken van de tien kilometer laat oefenen. Die coach moet niet verbaasd zijn als de wedstrijd niet zo'n succes wordt.

Zolang het mij door klassengrootte fysiek onmogelijk gemaakt wordt alle leerlingen gepast te bedienen, moet ik me dus behelpen met een noodmaatregel. De leerlingen krijgen, uiteraard na instructie, in de oefenfase schrijfopdrachten, alsmede een checklist waarmee zij het werk van een andere leerling en, als ze dat willen, hun

eigenwerk kunnen nakijken. Daarna is er de kans met het verkregen commentaar van minstens twee anderen het product te herschrijven en dan pas komt het naar mij voor een eindbeoordeling. Waarom 'minstens twee'? Ach, als de ene allochtone leerling van huis uit een lidwoordloze taal spreekt en hij kijkt als enige het schrijfwerk van een ander na die in dezelfde omstandigheden verkeert, dan wordt er niet veel verbeterd.

Het blijft roeien met verkeerde riemen en dweilen met alle kranen open, maar het Nederlandse onderwijs is niet voor niets het goedkoopste in Europa.

Een verhaaltje

Opdrachten met een verhalend karakter zijn in de eindexamenopgaven steeds minder te vinden. Van de tien tot elf opgaven is er hooguit één die moet leiden

tot fictie. Het (kunnen) schrijven van een verhaal kent immers geen enkele maatschappelijke relevantie? Nou dan.

Meestal bestaat de opgave uit een begin van een verhaal dat vervolgens afgemaakt moet worden. De opdrachten kennen daardoor een hoog ‘maak-het-verhaal-verder-zelf-af-en-kleur-de-plaatjes’-gehalte en strooiden leerlingen die te weinig geestelijke bagage hadden om een zakelijke tekst tot een goed einde te brengen nog al eens zand in de ogen. ‘Even zo'n verhaaltje afmaken’ - dat ziet er een stuk simpeler uit dan het schrijven van ‘een betoog waarin je beide opvattingen [bedoeld wordt leren als sociaal proces tegenover uiterst doelgericht] over het onderwijs bespreekt en waarin je een beeld probeert te geven van een schoolsysteem dat jij ideaal zou vinden’.

Op de paar ‘vanzelfsprekende’ (Zie: Socrates) talenten na, die ik in de loop der jaren ook wel voorbij heb zien komen, zijn het juist de ‘vluchtende’ leerlingen die de moeilijkheden onderschatten of niet zagen. Vanwege de beperkte tijd kan het niet anders dan een kort verhaal worden. Aangezien ‘een verhaal’ voor veel leerlingen van de betreffende leeftijd vooral bestaat uit een reeks *gebeurtenissen* kwam het veelvuldig voor dat ze met een veel te groot gegeven op de proppen kwamen. Tijd- en ruimtegebrek leidden dan tot ‘verhalen’ waaraan beschrijvingen en dialogen volkomen ontbraken, zodat er slechts een ris handelingen restte. Over de geloofwaardigheid daarvan zullen we het maar niet hebben. De gemiddelde actiefilmwas er soms een oase van rust bij, de televisiecultuur heeft zijn sporen wel nagelaten.

Het logische, en ik geef grif toe: ordinair gecalculeerde, gevolg is natuurlijk dat we, door tijdgebrek gedwongen, met leerlingen afspreken dat de verhalende opdrachten ‘niet bestaan’. Wie zijn of een verhaal kwijt wil, heeft daarvoor de schoolkrant en diens redacteur ter beschikking of zijn ‘eigen’ leraar Nederlands, die alles wil lezen en van commentaar voorzien, maar alsjeblieft, vraag niet om een cijfer.

En een gedicht?

Poëzie is in Nederland een ondergeschoven kindje en ‘dus’ is dat in het onderwijs ook zo. Toch is, in tegenstelling tot wat vaak beweerd wordt, de belangstelling, zowel voor het lezen als voor het schrijven, van leerlingen wel tewekken. De popteksten dieveelleer-lingen kennen of hun agendatekstjes vormen al een opstapje en een workshop poëzie schrijven van ongeveer een schooldag doet soms wondertjes.

Leerlingen associëren, blijkt desgevraagd, poëzie met ‘iets met gevoelens’ en daar zijn ze wel in geïnteresseerd. Met betrekking tot dat laatste is het natuurlijk noodzakelijk dat er een veilige sfeer heerst, maar dat heeft mij er nooit van weerhouden duidelijke afspraken te maken omtrent de werkwijze. Alsikvraagwaarom ze er zijn, zeggen ze dat ze iets willen leren over het schrijven van een gedicht. Ik maak dan duidelijk dat je, wil je iets goeds tot stand brengen, open moet staan voor (positieve) kritiek, hulp en aanwijzingen. Ik heb nog nooit een leerling meegemaakt die dat niet wilde. Er blijkt overigens dat het stellen van ‘eisen’ zowel voor de leerlingen als voor het eindresultaat van belang is. De resultaten van een

poëzieworkshop voor onderbouwleerlingen (tweede en derde klassen) in de aanwezigheid van Driekvan Wissen, wiens erg vrijblijvende aanwezigheid de leerlingen niet erg stimuleerde, staken bleekjes af bij die van de leerlingen die onder leiding van Ed Leeflang en Leendert Witvliet hun poëtische krachten beproefden. De laatste twee stellen wel degelijk eisen en sturen een leerling die wel erg snel tevreden is nog eens vriendelijk terug: ‘Kijk nog eens naar die strofe, die kan sterker als je er wat uithaalt.’

Want ook hier is kritisch herschrijven het motto en bij poëzie komt dat vaak neer op: schrappen. Omdat het leerlingen vaak om ‘de gevoelens’ gaat, ligt het gevaar van De Grote Abstracta op de loer. Het is echter aan de hand van concrete voorbeelden, die ik oneerbiedig aan *Candlelight*-gedichtjes ontleen, snel duidelijk te maken dat het noemen van een gevoel nog niet wil zeggen dat de lezer van het gedicht dat gevoel ook ondergaat. Integendeel, ontdekken ze al snel. Een aan dit inzicht gekoppelde opdracht kan zeer uitdagend werken. Een voorbeeld van een opgave die verstrekt werd nadat er naar aanleiding van ‘echte’ gedichten van ‘echte’ dichters over binnen en buiten voor ‘ruimte’ als thema gekozen was: kies een ‘groot’ gevoel, schrijf in een gedicht een ruimte zo dat het gevoel er

uit spreekt, maar het betreffende gevoel mag niet genoemd worden. Het stuurloze gevoel na een auto-ongeluk in de familie blijkt dan tot diep in de kinderwereld te kunnen ingrijpen:

Proost

Alcohol als een onverwachte stortbui
denderend door je leven.

Blokkentorens storten in.
Chaos, een bliksem, de klap
komt later. Jij stuurloos.

Brokstukken van je leven als
speelgoed verspreid door de kamer,

je thuis. Thuis?

Als deze opdracht te moeilijk is, werkt het ook heel goed met elkaar een aantal gevoelens op te schrijven, vervolgens een aantal dieren te noteren en dan de opdracht te verstrekken: kies een van de dieren, beschrijfdat in een gedicht zodat je een van de gevoelens oproept, alweer zonder het gevoel zelf te noemen. Een eenvoudige opsomming blijkt dan al heel effectief:

De loodgrijze kleur
van je ogen

De loodgrijze kleur
van je snuit

De loodgrijze kleur
van je buik

De loodgrijze kleur
van de kogel

En de beschrijving van een schorpioen, mag er ook zijn: 'uit rode ogen steekt gevaar, hij gaat / met ijzeren stappen'.

Piet Meeuse citeert in zijn *Doorkijkjes, over de werkelijkheid van heelden* Gaston Bachelard. Hij spreekt over 'het intellectualisme van de metafoor' tegenover 'de eigenlijke activiteit van de zuivere verbeelding'. Hoe moeilijk dit onderscheid ook lijkt, als leerlingen, onder invloed van de symbolentaal waar ze mee overvoerd worden, te veel op metaforen gaan leunen, zijn ze ook in deze kwestie wel op te voeden. Wanneer eerst als inspiratiebron (zie de opdrachten hierboven) een symbolisch schilderij gebruikt wordt, maar daarna dezelfde opdracht gegeven wordt bij een 'zuivere' afbeelding. Dan blijkt dat de schrijvers in het eerste geval meer de neiging vertonen óók in symbolen te gaan dichten, dan in het tweede. Een gesprek daarover kan een eyeopener zijn, alhoewel het altijd moeilijk blijkt de breeduit op zijn rug liggende, dode kikker van De Gheyn te zien zonder hem van een moraal te voorzien, ook al is er op de tekening van De Gheyn geen insect te bekennen:

Dit is pornografie!

Uitgespreid op z'n rug
klaar om te worden gepakt
niet stribbelend of kwakend

vliegen vliegen langs hem
gaan op hem zitten
de prooi
van z'n eigen prooi

Zoals de vliegen hier de rollen omdraaien, bevind ik mij dus met betrekking tot het schrijfonderwijs in een omgekeerde situatie. Te verwachten zou zijn dat de poëzie nog het minst leerbaar is, maar, misschien doordat leerlingen daar uitgaan van wat ze kunnen, misschien doordat het fysiek mogelijk is in een workshop ter grootte van ongeveer vijftien leerlingen waarlijk tot een individuele begeleiding te komen, zeker doordat de deelname vrijwillig is, terwijl dat bij het overige schrijfonderwijs beslist (en terecht!) niet zo is, worden juist bij poëzie-onderwijs zichtbare resultaten geboekt. Zit daar een les in met betrekking tot het verdere onderwijs in schrijven? Zolang onderwijs bijna uitsluitend gemeten wordt in wat het kost, zal die boodschap wel aan dovemansoren zijn, en die zitten, prozaïsch genoeg, zelden aan het tronie van een of ander fabeldier, maar meestal aan het holle hoofd van staatssecretaris of minister. Schrijf een gedicht

over een van deze wezens, maar gebruikt het woord ‘woede’ niet.

Een vroeg debuut

Negentien jaar en de flap tekst van Lernert Engelberts' (1977) debuut, *Oedipoes werpt jongen* (1996), luidt: ‘Mijn buurvrouw voorspelt middels visionaire gedichten de apocalyps. Mijn zuster dicht over bloedneuzen en teddyberen om zelfgebreide trauma's te verwerken. Mijn vrienden lezen trots hun gevoelslava voor en vragen mijn opinie, waarna ik lieg dat ik het prachtig vind. De wereld lijkt door enkel poëten bewoond. Is ook mijn ambitie groter dan mijn talent?’

Tja, ik weet natuurlijk niet wat zijn ambitie inhoudt, of het moetzijn ‘een ware dichter’ te zijn, en enig talent kan hem niet ontzegd worden, maar of hij het motto dat hij ontleende aan Alfred Douglas' *The Principles of Poetry*, ‘Een ware dichter weet de vorm te bezielen’, waar weet te maken is sterk de vraag, hoezeer hij ook op de andere, kennelijk minder ‘ware dichters’, mag neerkijken.

Uit het laatste gedicht van de bundel blijkt de afstand die de jonge dichter ten opzichte van wat hij blijkbaar als traditionele poëzie beschouwt, wenst in te nemen:

Een dreigbrief aan de dichter

Geachte dichter,

Ik vind het best dat u zich dichter noemt,
mijn tolerantie reikt ver. Maar gaat u
woorden als ‘zenith’ of‘vergankelijkheid’
gebruiken, of een ode schrijven aan de
roodbruine bla'ren ‘die zo prettig
ruiken’ in het bos van uw jeugd, dan
moet u niet raar opkijken
wanneer u op zekere dag
een merkwaardig getik in
uw brievenbus hoort.

Zo'n dichter is hij dan ook niet, hij vertoont de neiging een beetje de draak te steken met poëzie. Nadat hij tussen aanhalingstekens een pastiche op moderne poëzie genoteerd heeft, eindigt hij het (anti-)gedicht ‘De poëzie verklaard’ met deze strofe:

U als kenner van poëzie had
direct in de gaten dat dit geen
gedicht was, maar het gebrabbel
van de schizofreen die al jaren
onder de Waalbrug woont.
-Dit blijft onder ons. -

Dat is een beetje Hans Warren die een bundel bespreekt, terwijl hij er niets van begrijpt, als je een gedicht niet à la minuut begrijpt noem je het ‘gebrabbel van een schizofreen’ of‘een cryptogram’.

Zelf gebruikt hij ook wel eens ‘de grote woorden’, maar dan spéélt hij ermee:

Ineens

Twee dagen terug speelde ik op de bank met K.
een potje scrabble. Een gewone woensdagavond.
Het eerste woord van K. was ‘touw’.
Ik volgde met ‘tijdschrift’. Toen volgde K. met
‘eenzaam’, ‘verlaten’, ‘dood’, ‘koud’, ‘angst’.
Hij won.

de dag daarop kwam ik zijn nieuwe aquarium
bezichtigen. Hij stond in de gang met twee
verschillende touwen in zijn handen en vroeg:
‘Welke is het stevigst?’
Ik koos het touw in zijn rechterhand.

Vanmorgen kreeg ik het telefoontje van
de moeder van K.
Zo overstuur.

Dat dit soort gedichten tot en met de punch-line lijkt op gedichten zoals ‘Juffrouw A’ (‘Zij ging van boord’) in *Het orgeltje van yesterday* van Rutger Kopland, zij hem vergeven,- ieder beginnend dichter heeft zo zijn voorbeelden, maar aan dit gedicht is wel af te lezen om wat voor gedichten het in de bundel gaat: het zijn meestal sterk anekdotische gedichten in een parlan-dostijl, waarin het eerder aankomt op ‘het verhaaltje’, de gebeurtenissen, dan op een uitgekiende vorm.

Deze doet juist vaak willekeurig aan, een soort in stukjes gehakt proza. Soms treft een aardig beeld, 'Mijn paard was zachter dan een wattenstaaf', soms bots je op wel heel voor de hand liggende metaforen: water heet dan 'vloeibaar glas', dan weer komje herhalingen tegen die de vorm bepaald niet bezielen, maar eerder verslappen: 'Heelde het gebroken ei zich maar, // gebroken op de stenen vloer.' Dat hij een jongen is 'die lopend, zelfs fietsend las,' lees je aan de bundel wel af, maar hij verwijst eerder naar filosofen en prozaïsten dan naar dichters. Zijn handigheid in het construeren van een plotje doet me vermoeden dat er eerder een prozaschrijver dan een ware dichter in hem schuilt.

Literatuur

Antoine Braet, *Schrijfvaardigheid Nederlands, een praktische didactiek voorde bovenbouw van havo en vwo*, Coutinho, Bus-sum, 1995.

Piet Meeuse, *Schermutselingen en andere verhalen*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1996.

Piet Meeuse, *Doorkijkjes, over de werkelijkheid van beelden*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1996.

Lernert Engelberts, *Oedipoes werpt jongen*, gedichten, De Harmonie, Amsterdam, 1996.

Ron Elshout (1956) is naast leraar Nederlands redacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende literaire tijdschriften.

Josje Kraamer en Arie Storm
'Martin Ros wil een boek van mij uitgeven!'
Hoe Joost Zwagerman bij zijn uitgever kwam

Joost Zwagerman (1963) is geboren in Alkmaar. Na de middelbare school volgde hij van 1981 tot en met 1984 de Pedagogische Academie, het eerste jaar in Bergen, het tweede en derdejaar in Alkmaar. Hij studeerde van 1984 tot en met 1988 Nederlandse taalen letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Deze studie brak hij voortijdig af. Sinds 1984 woont hij in Amsterdam. Hij is *fulltime* schrijver. In 1986 debuteerde hij bij De Arbeiderspers met de roman *De houdgreep*. Hierna volgden bij diezelfde uitgeverij: *Kroondomein* (verhalen, 1987), *Langs de doofpot* (gedichten, 1987), *De ziekte van jij* (gedichten, 1988), *Gimmick!* (roman, 1989), *Vals licht* (roman, 1991), *Collega's van God* (essays, 1993), *De buitenvrouw* (roman, 1994) en In *het wild* (essays, 1996). Voor de Bijenkorf schreef hij ter gelegenheid van de Boekenweek 1996 de novelle *Tomaatsj*.

De eerste publicatie

Wanneer heb je voor het eerst iets gepubliceerd gekregen? Dat was in 1984, in De Revisor. Daarna werd een verhaal van mij gepubliceerd in Optima en vlak dá á r weer na een verhaal in Tirade. Maar voor mijn gevoel heb ik mijn eerste verhaal in Tirade gepubliceerd. Waarschijnlijk omdat ik dat het beste verhaal vond dat ik to t dan toe had geschreven, en ook omdat ik kort daarop in contact kwam met Wouter van Oorschot en Gemma Nefkens van uitgeverij Van Oorschot, waar Tirade wordt uitgegeven. Die eerste publicatie in De Revisor deed me op de een of andere manier iets minder. Ik was er wel trots op dat men mijn verhaal publiceerde, maar ik heb het later niet opgenomen in *Kroondomein*, nou, dat zegt wel genoeg.

Je hebt toch ook nog eerder in de Avenue gepubliceerd?
Ja inderdaad. Maar dat verhaal tel ik inmiddels niet meer echt mee. Dat heb ik om redenen van onzekerheid gepubliceerd onder het veelzeggende pseudoniem Wagnermaz. Ik heb gewoon de letters van mijn achternaam door elkaar gegooid en toen kwam er dat curieuze anagram uit. Ik had ook geen adres opgeschreven, ik heb het zonder afzender naar de redactie gestuurd, en het is toch gepubliceerd. Redacteur Jan Donkers vermoedde dat het een anagram was. Donkers vroeg zich af wat de werkelijke naam kon zijn, hij is gaan puzzelen en kwam uit op Zwagerman. Aan het poststempel kon hij zien dat mijn zending uit Alkmaar kwam, waar ik toen nog woonde, en vervolgens heeft hij waarschijnlijk de drie Zwagermannen in het telefoonboek van Alkmaar opgezocht, mijn adres weten te achterhalen en keurig een Avenue opgestuurd met een briefje. Terwijl ik mij toch echt verscholen had achter dat pseudoniem. Maar ook dat verhaal heb ik nadien niet in boekvorm gepubliceerd. Ik heb het zelfs nooit meer ingekeken. Het verscheen in 1983. Ik was toen nog heel jong.

Is *dat het allereerste geweest dat je ooit ergens gepubliceerd hebt gekregen?*

Nee, echt het allereerste was in Plug, een maandblad voor CJP-houders. Dat was geloof ik in 1981. Er zat in dat blad een maandelijkse rubriek: ‘Plug Literair’, onder redactie van Jos Knipscheer. Ik had het verhaal naar Plug toegestuurd, omdat ik die literaire rubriek interessant vond. Bij ieder gepubliceerd verhaal of gedicht stond een korte biografie, en het waren allemaal mensen van mijn leeftijd, dus achttien- tot twintigjarigen, die iets instuurden. Ik dácht: dat is een podium voor jonge schrijvers.

Je beschouwde jezelf al als een jonge schrijver?
Nee, nee, ik beschouwde mezelf als iemand die heel graag wilde schrijven. Ik had net kennisgemaakt met het fenomeen literaire tijdschriften. Van de tijdschriften waar ik iets naar toezond, had ik eerst heel wat

jaargangen doorgenomen in de bibliotheek van Alkmaar. Ik had een vage notie van de aloude tegenstelling tussen De Revisor en Tirade, maar ik publiceerde eerder in die beide bladen dan dat ik voor mezelf heel helder de tegenstelling tussen die beide bladen zag.

Waarom heb je eerst iets opgestuurd naar De Revisor?
Tirade en De Revisor vond ik beide heel erg gedegen tijdschriften, nog niet wetend dat De Revisor op een heel andere traditie stoelt dan Tirade, dat toch veel anekdotischer is, veel meer teruggaat op Forum. Die academische manier van schrijven die je in De Revisor zag, was me toen nog onbekend. Ik had wel een vaag vermoeden, op grond van het doorlezen van die oude jaargangen, maar nee, ik was nog niet zo geïnfiltreerd in het *literaire* om dat te kunnen weten.

Zijn de verhalen die je opstuurde altijd geaccepteerd?
Nee. De eerste twee verhalen die ik opstuurde naar Tirade niet, het derde verhaal wilden ze wel hebben. Dat was het verhaal ''s Avonds', dat later ook in *Kroondomein* is opgenomen. Ook het eerste verhaal dat ik naar De Revisor stuurde, werd geweigerd. Daar wilden ze wel het tweede verhaal hebben. En vraag me nu niet wat dat eerste verhaal was, want dat heb ik meteen in de onderste bureaula gedeponeerd. Ik herinner me wel de euforie toen ik per post een briefje van de redactie ontving met de mededeling dat een verhaal werd geplaatst, maar ik herinner me niet dat ik depressief ter aarde neerzeeg wanneer men iets weigerde. Het ontmoedigde me niet. Bij een weigering kreeg ik zo'n voorgeprogrammeerde brief met als enig authentiek element de handtekening. Ik vond dat heel begrijpelijk, want ik vermoedde wel dat al die redacties heel veel post zouden krijgen en dat men mij niet een uitgebreid antwoord kon sturen met daarin de motivatie waarom ze het verhaal afkeurden. Ik was bovendien nog buitengewoon jong, en ik had wel zoveel sjoege van de literatuur dat ik begreep dat de gemiddelde leeftijd van een debutant ver boven de mijne lag. Nu is het zo dat een debutant niet jong genoeg kan zijn, maar dat was tien jaar geleden nog niet het geval. Een debuut van iemand van onder de vijfentwintig was ondenkbaar, kwam nooit voor.

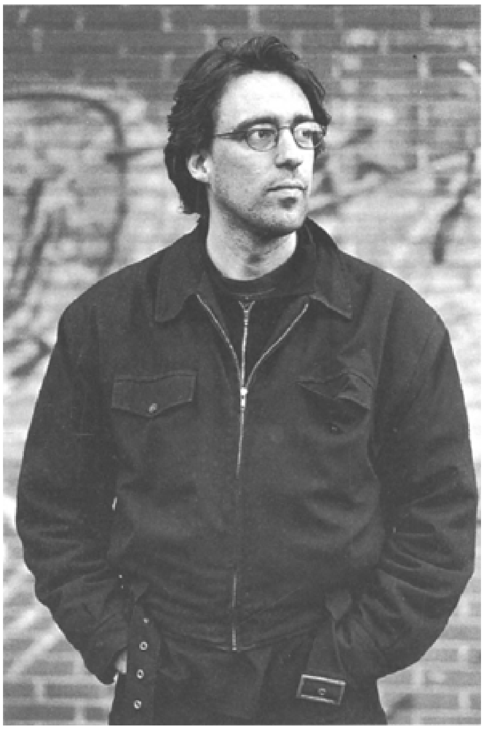
Het eerste boek

Wanneer heeft iemand tegen je gezegd dat hij meer wilde dan een verhaal van je publiceren in een tijdschrift?
Ik kwam via Rogi Wieg, die ik toen had leren kennen en die bij mij in de buurt bleek te wonen - en die ook gepubliceerd had bij Van Oorschot -, in contact met Wouter van Oorschot en Gemma Nefkens, toen nog redactiesecretaris van Tirade. Zij maakten me duidelijk dat er in de toekomst een boekpublicatie voor me in zat. Dat vond ik prachtig, schitterend, fenomenaal. Maar ze zijn erg streng daar bij Van Oorscho t, dus ging het over de verre, verre toekomst. Datwerd verder niet gespecificeerd.

Hoe ben je uiteindelijk bij De Arbeiderspers terechtgekomen?

Ik kwam ten burele van Van Oorschot en het werd me niet heel duidelijk gezegd, maar uit alles bleek dat ze dachten aan een verhalenbundel van mij. Ze hadden plannen met me. Maar daar moest ik heel veel geduld voor hebben... En toen kreeg ik een briefje zonder afzender dat naar Van Oorschot was gestuurd: Joost Zwagerman, p/a uitgeverij Van Oorschot, Herengracht zoveel, Amsterdam. Wouter van Oorschot kwam ermee aanzetten en zei heel ironisch tegen me: 'Kijk nou, pas één verhaal gepubliceerd in ons blad en je krijgt meteen fanmail, alsjeblieft.' Ik maakte het open, onwetend van wie het kon zijn, en zag een briefje ondertekend door Martin Ros, waarop ik onmiddellijk een juichkreet slaakte: 'Martin Ros wil een boek van mij uitgeven!' De mond van Gemma Nefkens viel open. Wouter van Oorschot was buitengewoon *pissed off*, want ik zei ook meteen in al mijn onschuld en enthousiasme: 'Dat is nou de uitgever waar ik altijd al van droomde.' En echt, dat was ook zo. Er waren twee uitgeverijen waaraan ik in het geheim dacht: De Bezige Bij en De Arbeiderspers. Dat waren de uitgeverijen waar ik de meeste affiniteit mee had -én heb. En één van beide had gereageerd, dus dat vond ik prachtig. Ik liet dat ook blijken, maar in mijn onschuld hoor. Wouter van Oorschot vond het onsportief en disloyaal en had het over 'onder andermans duiven schieten'. Hij is toen meteen een pennenstrijd begonnen met Theo Sontrop, destijds direc-

teur van De Arbeiderspers. Dat heeft nog Boekblad [tijdschrift van uitgevers en boekenbranche] gehaald: uitgevers pakken elkaars debutanten af. Want Wouter van Oorschot vond: als je als debutant in Tirade publiceert, dan heeft uitgeverij Van Oorschot het eerste recht op een eventuele boekuitgave van de debutant. Als je tegenwoordig bijvoorbeeld in De Revisor staat, dan zijn er tenminste drie andere uitgevers die contact met je zoeken. Maar toen was dat nog niet zo. Daarom was het waarschijnlijk ook een blanco envelop die Martin Ros me had toegezonden, in plaats van dat hij gebruik maakte van een envelop met het logo van De Arbeiderspers.



Joost Zwagerman
(foto: Bob Bronshoff)

Maar het verhaal wordt nog leuker. In dezelfde week dat ik dat briefje ontving van Martin Ros had ik het lef gehad om voor het eerst wat verhalen op te sturen naar De Arbeiderspers, ter attentie van Martin Ros, met een briefje erbij. Die post heeft elkaar gekruist. Martin had mijn verhalen in Tirade en Optima gezien, en op grond van die twee verhalen besloot hij mij een briefje te sturen. Het kon dus niet mooier. Ik dacht: wij zijn voor elkaar geschapen.

Maar je bent gedebuteerd met een roman, De houdgreep?

Tijdens een gesprek met Martin Ros over een mogelijke verhalenbundel, ik had nog te weinig verhalen om tot bundeling over te gaan, vertelde ik over een ooit te schrijven roman. Ik had het al helemaal in mijn hoofd, een meisje in Londen... de vervlechting van verbeelding en werkelijkheid door middel van het verhaal van een videoclipregisseur... Martin Ros zei: ‘Dat moet je niet als plan in je hoofd houden, begin nu aan die roman! Desnoods in de avonduren. Waarom zou je het voor je uitschuiven, het idee kolkt en gist nu in je hoofd.’ En dat op de Martin Ros-toon, in de hoogste versnelling. Hij zei: ‘Dat wordt het meest veelbelovende debuut van de late jaren tachtig...’ Het was enorme *peptalk*. Eenmaal buiten dacht ik: ja, inderdaad...

Martin had mij over de schroom heen geholpen om een roman te gaan schrijven, want eigenlijk vond ik het een beetje potsierlijk om dat al zo jong te gaan doen.

Zater ook iets marketingtechnischachter, datMartin Ros liever een roman wilde dan verhalen?

Dat heeft hij mij nooit laten blijken. Hij begon pas over een roman toen ik vertelde dat ik het plan al helemaal in mijn hoofd had en dat ik het pas zou gaan uitwerken als ik mijn studie had voltooid. Toen zei hij: ‘Dat duurt misschien nog wel vijf jaar en dat is zonde. Want dan is het misschien al uit je systeem gelekt.’ Hij zei niet: je moet een roman schrijven, of: het is beter om met een roman te debuteren. Hij hoorde dat het plan er was en zei zelfs halverwege mijn verhaal: ‘Stop! Je moet dat nu verder niet vertellen, want als je het nu

zo gedetailleerd gaat vertellen aan mij of aan anderen, dan verschiet je al je kruit en dan komt het nooit meer op papier. En wat ik er nu van gehoord heb, is interessant genoeg om op te schrijven.' Dat boek is er dankzij zijn voortvarendheid gekomen.

Hoe werkte je toen, met een typemachine?

Ik schreef met de hand en halverwege het schrijven ging ik over op de typemachine. Dat was een honds karwei, want ik ben nogal precies en perfectionistisch, op het maniakale af. Soms was ik niet tevreden over één zin op een velletje kopijpapier, maar tegelijkertijd was ik ook te lui om het helemaal over te typen, dus ging ik maar knippen en plakken. Over de zin die beter kon, plakte ik een nieuwe zin. Toen ik het boek op een gegeven moment had voltooid, had ik het idee dat het enorm lijvig was geworden. Dat kwam door die lijm. De vellen papier gingen wuiven en golven door al die lagen die erop zaten, want sommige zinnen moesten wel tien keer over. Martin was verbijsterd toen hij het zag. Nadat het was gekopieerd bij De Arbeiderspers zag het er plotseling een stuk dunner uit.

Wist je waar je je instortte, hoe een uitgeverij werkte en wat een redacteur was?

Nee, de praktische *ins* en *outs* van een literaire uitgeverij waren mij totaal onbekend.

Hing je voorkeur voor De Arbeiderspers samen met bepaalde auteurs die er zaten?

Ja, ik had een voorkeur voor De Bezige Bij en De Arbeiderspers vanwege hun fondsen. *De Avonden* van Reve was voor mij een sleutelboek en dat was uitgegeven door De Bezige Bij. Ook Wolkers was voor mij een soort sleutelauteur, en Mulisch. Die werden ook door De Bezige Bij uitgegeven. En bij De Arbeiderspers zaten de door mij bewonderde Cees Noote-boom en Jeroen Brouwers.

Ik heb het nu over auteurs die toen al ruimschoots gecanoniseerd waren. De jongere auteurs zaten verspreid over allerlei uitgeverijen en spraken bovendien niet tot mijn verbeelding. Ik had minder literaire affiniteit met de Revisor-auteurs, die toen golden als de jongste generatie, zoals Doeschka Meijsing, Dirk Ayelt Kooiman, Nicolaas Matsier, dan met de groep die daarvoor zat. Ik hield van, laat ik zeggen, 'riskante schrijvers'. Wolkers: dat was een man die risico's nam, Reve idem dito, Mulisch ook, op zijn manier. De Revisor-auteurs maakten, vond ik, heel voorzichtige, afgepaste, keurige en risicoloze literatuur. Prachtig, maar er was wat voor te zeggen wat Maarten 't Hart zei, namelijk dat ze kroonluchters maakten die niet brandden.

Voor mijn gevoel moet je beide dingen verenigen: streven naar de kroonluchter, naar een zo mooi mogelijk sierwerkje, maar wel een die kan branden, waar devonken vanaf spatten. Dat trofikaan bij dieauteurs die ik net noemde, hoe uiteenlopend ze ook zijn. Daarom zag ik dat het of De Arbeiderspers of De Bezige Bij moest worden. Querido viel voor mij om die reden bij voorbaat al af, daar was en is het voorzichtigheid troef. Gerrit Komrij noemde Querido eens de meest gezichtsloze uitgeverij van Nederland, en daar sluit ik me van harte bij aan.

Ben je niet meteen door Querido benaderd toen je verhaal in De Revisor werd geplaatst?

Nee. Ik kreeg wél spoedig meer uitnodigingen van andere uitgeverijen. Ik was op een gegeven moment in de luxe positie dat ik uit drie, vier uitgeverijen kon kiezen: In de Knipscheer, De Arbeiderspers en Van Oorschot en dan was er nog een vierde.

Dat was zoveel later in dit verhaal dat ik het niet meer serieus overwoog, ik geloof dat dat Bert Bakker was, daar wil ik vanaf wezen.

Liet je je bij je keuze leiden door de grote voorschotten die je werden aangeboden?

Nee, helemaal niet. Ik geloof dat ik voor *De houdgreep*, mijn debuut, vijftienhonderd gulden voorschot heb gekregen, maar daar was het mij niet om te doen. Ik studeerde en het enige wat ik dacht over die vijftienhonderd gulden was dat ik dat geld moest spreiden, omdat ik anders mijn studiebeurs zou verliezen. Ik ben ook mijn beurs kwijtgeraakt na afloop. Toen *Gimmick!* uitkwam, ging ik meer verdienen en inmiddels was ik ook recensies gaan schrijven voor Vrij Nederland, en dat is de Dienst Studiefinanciering op een heel rare manier gaan terugrekenen. Achterafheb ik

in die jaren kennelijk te veel verdiend om in aanmerking te komen voor een beurs. Nu mag je als student veel meer bijverdienen dan vroeger, dat zie ik bij mijn broer die studeert en schrijft.

Had je enig idee over de oplage van je debuut?

Daar heb ik niet naar gevraagd. Ik heb nergens naar gevraagd. Ik was allang blij dat mijn boek verscheen! Ik vroeg alleen naar welke kranten een recensie-exemplaar werd gestuurd, en dat bleek naar alle kranten te zijn. Zelfs dá t wist ik niet. Ik dacht dat recensenten het boek moesten aanvragen. Ja, dit klinkt misschien onvoorstelbaar, maar datwas wel zo. Hetis wel grappig, want in latere jaren ben ik voor veel mensen het toonbeeld geworden van een soort tussengedaan-te van een koopman en een schrijver. Maar ik wist in die jaren niets van marketing en aanverwante zaken. Dat vond ik ook helemaal niet belangrijk. Ik vind dat eigenlijk nog steeds niet belangrijk. Ik vind: als je ervan overtuigd bent dat jouw boek behalve literaire ook commerciële kwaliteiten heeft, dan hoefje dat in interviews niet te verbergen. Je hebt een stoel getimmerd die niet alleen lekker zit, maar die ook mooi is. En misschien zelfs wel zo mooi dat ook andere mensen hem in hun huis willen hebben. Waarom zou je als schrijver niet op eenzelfde manier mogen praten over wat je hebt gemaakt?

Wasje zenuwachtig voor de eerste recensies?

Bijzonder zenuwachtig. Recensies waren voor mij een totaal nieuw fenomeen, natuurlijk. Ik weet nog heel goed dat het voor mij als een donderslag kwam dat er een zin over het verhaal van mij dat in De Revisor stond in de tijdschriftenrubriek van de Volkskrant kwam. ‘Een aardig verhaal van die en die en ook wel eenverdienstelijkverhaal van Zwagerman.’ Ja, het feit alleen al dat mijn naam werd genoemd in die recensie over De Revisor vond ik iets overrompelends.

De studie Nederlands

Waarom ben je eigenlijk Nederlands gaan studeren?

Omdat ik schrijver wilde worden. Ik dacht: ik ga dicht bij het vuur van de neerlandistiek zitten. Een groot misverstand. Ik weet dat ook Thomas Rosenboom Nederlands is gaan studeren met dat idee. En ook hij heeft later gezegd dat je allerlei studies moest gaan volgen, maar juist niet Nederlands, omdat je een boekhoudkundige blik op de literatuur krijgt. Dat is heel goed als je ook echt een soort boekhouder van de Nederlandse literatuur wilt worden, maar niet als j e schrijver wilt worden. Ik heb overigens nog wel wat gehad aan die boekhoudkundige blik, maar dan als schrijver van recensies voor Vrij Nederland. Achteraf had ik met het oog op het schrijven liever geschiedenis gestudeerd of filosofie, of desnoods algemene literatuurwetenschap. Mijn studie moest ten dienste staan van het schrijven en ik weet nu achteraf dat ik aan geschiedenis of filosofie veel meer had gehad.

Heeft die studie Nederlands je schrijven misschien toch niet op de een of andere wijze beïnvloed?

De houdgreep en *Kroondomein* heb ik nog geschreven vanuit een grote behoefte om te vertellen. Toen ik Nederlands ging studeren, schrok ik me rot, want ik leerde allerlei technieken om een boek te bekijken met als gevolg dat mijn eigen bronnen opdroogden. Ik moest weer boekhouder-áf worden. Daarom schreef ik *Gimmick!*, een boek dat zo'n beetje alle wetten van de neerlandistiek tart.

Er waren overigens wel meer redenen om *Gimmick!* te schrijven. Een ervan was dat ik vond dat zo'n soort boek in de Nederlandse literatuur van dat moment nog niet bestond. Een boek dat op de huid van de tijd is geschreven, een schelmenroman, in de traditie van *Titaantjes* van Nescio, *De Avonden* van Gerard Reve, *Ik]an Cremer*. Datwas er toen niet. De jongeren van toen moesten het doen met Frans Kellendonk, Dirk Ayelt Kooiman en Doeschka Meijsing. Maar die maakten geen boeken die tot de verbeelding spraken van de jongere lezer. Ik wilde een boek schrijven dat ik zelf graag had willen lezen toen ik nog op de middelbare school zat. Een boek als *Gimmick!* dus. Dat was een derde reden. Een vierde reden was dat ik gehoor wilde geven aan mijn neiging om niet gladjes en ingepast de Nederlandse literatuur binnen te komen.

Is Gimmick! *je doorbraakgeweestnaar hetgrotepubliek?*

Ja. Paradoxaal genoeg is het ook mijn eerste boek geweest dat zeer gemengd is ontvangen. Ik heb geloof

ik maar één negatieve kritiek gehad op *De houdgreep*. Met *Gimmick!* was dat wel anders.

Toen de verkoopcijfers gingen stijgen, nam ook de kritiek toe.
Exact. Het was het eerste boek van mij dat de aandacht trok van een breder publiek. *Kroondomein* had lovende kritieken gehad, wat ergens wel vreemd was. Ik associeerde de literaire kritiek met het pluche van de literatuur, het boboïsme... en ik vond mezelf strijdbaar en rebels. Ik leerde ook strijdbare jongens kennen. We wilden, in de romantische zin van het woord, de wereld veroveren. De Maximalen en de jonge schilders die ik leerde kennen... we waren *angryyoung men*. Ik was wel blij met die kritieken, maar voelde me er ook een beetje ongemakkelijk onder. Toen *Gimmick!* uitkwam was ik louter goede kritieken gewend, en toen kwamen er opeens ook buitengewoon felle negatieve reacties. Dat overviel me. Toch hadden Ros en Sontrop van De Arbeiderspers me meteen gewaarschuwd dat dit een boek was dat de kritiek in tweeën zou splitsen. Ik hoor het Sontrop nog zeggen: ‘Joost, met dit boek zul je in de storm komen te staan.’ En het gebeurde precies zoals zij het hadden voorspeld. *Gimmick!* kreeg hartstochtelijke voorvechters en rabiate tegenstanders.

Werkmethode

Gebruik je nog steeds je oude typemachine?
Nee, ik heb inmiddels een computer. Maar ik begin nog altijd met de pen. Het enige dat ik direct op de computer zet, zijn recensies en artikelen. Het begin van een roman moet echt geschreven zijn, en dan ga ik verder op de computer. Dat lijkt eigenlijk erg op dat plakken dat ik in het begin deed, alleen nu knal ik een mindere zin er meteen uit en typ een nieuwe in.

Heb je al een titel in je hoofd voordat je een boek gaat schrijven?
Ja, en die en allerlei andere titels sneuvelen vervolgens. *De buitenvrouw* bijvoorbeeld heeft eerst drie of vier andere titels gehad. Eén van de eerdere titels die ik voor *Vals licht* had was: *De ramen van de Ruysdael-kade*. Hoe ik daar aan kwam weet ik niet meer, maar het allitereerde, het was poëtisch. En ik vond Een gondel in *de Herengracht* van Patrizio Canaponi zo'n prachtige titel... maar dat lag natuurlijk aan die gondel die detoneerde. *De ramen van de Ruysdaeïkade* klonk aangenaam mysterieus, vond ik, maar dat is natuurlijk helemaal niet zo. Gelukkig heb ik dat plan laten varen.

Hoe *kom je aan de namen van je personages?*
Die kunnen overal vandaan komen: uit het telefoonboek, uit het dagelijks leven of puur verzonnen. Theo Altena uit *De buitenvrouw* bijvoorbeeld, die achternaam betekent natuurlijk ‘kom mij niet nader, kom mij niet al te na’. Dat had ik nodig voor die man, want dat zegt eigenlijk alles over hem. Maar je moet geen Bordewijk worden, dus die naam moest ook weer niet al te curieus gaan klinken. Ik kon hem moeilijk Brokstuk Altena gaan noemen of iets dergelijks, dus hij moest wel een gewone mensenvoornaam krijgen. En dat werd dus Theo.

Wanneer besluitje dat een boek echt af is?

Ja, dat is een groot probleem, ik kan moeilijk iets wegleggen. Het is niet zo dat men het manuscript onder mijn handen vandaan moet trekken, omdat ik er anders tot Sint Juttemus aan doorwerk, maar het is een gemengd genoegen wanneer een boek is voltooid. Ik maak overigens zelden of nooit een afspraak met mijn uitgever over inleverdata. Dat wil ik niet, ik wil zelfs nog niet eens vertellen hoe ver ik met iets ben. Ik zeg ook nooit dat een boek al bijna voltooid is, want dan heb ik het idee dat ze me ergens in gaan *plannen*, en dat ze de verschijningsdatum al vast gaan leggen. Dan raak ik in een kramp, want dan moet ik binnen die tijdsspanne blijven en dan kan ik het niet meer. Op een gegeven moment is het voltooid en dan lever ik het in. Dat heeft wel als nadeel dat het vaak een tijdje duurt voordat een boek van mij uitkomt. Want nadat ik het heb ingeleverd, moet het alsnog het hele uit-geeftraject door.

Tips voor de beginnende schrijver

Wat is jouw tip voor de beginnende schrijver?

Wat ik nodig heb als schrijver is niet de inspiratie,

maar de concentratie, het doorzettingsvermogen en de discipline. Dat zijn de drie dingen waar het om gaat. Mensen die het beste met mij voor hebben maar die een romantisch beeld hebben van het schrijverschap, slaan me wel eens op de rug en zeggen dan: ‘Veel inspiratie toegewenst, Joost!' Maar dat heb ik niet nodig. Het is niet zo dat de goddelijke vonk plotseling toeslaat en dat ik dan in een soort roes alles op papier zet. Nee, dat heb ik helemaal niet. Ik werk als een soort ambachtsman: afgepast en erg overdacht en duizend keer alles bekijken. Dat iswatik nodig heb: hetgeduld om door te gaan aan dat werk. Het doorzettingsvermogen en de discipline om elke dag weer aan het werk te gaan en de concentratie om telkens weer aan dat kleine brokje taal te sleutelen. Inspiratie, wat voor mij een ander woord is voor ideeën opdoen en je fantasie gebruiken, die heb ik wel. Ik heb wel ideeën voor tien romans, maar waar haal ik de discipline en de concentratie vandaan om die tien ook werkelijk te *schrijven?* Nou tien, nu schep ik op, maar in concreto heb ik nu ideeën voor drie en een halve roman, waarvan ik er twee uitgewerkt en al globaal in mijn hoofd heb. Nu moet ik de zelfdiscipline en de concentratie opbrengen om daar hard aan te werken.

Praatje vaak met collega's over het schrijven?
Nooit. Ik praat met collega's over van alles en nog wat maar nooit over het schrijven. Ik heb er ook geen behoefte aan, want ik zit er zelf altijd al mee te zwoegen en te prutsen en om dan ook nog eens een keer... Ik stel me zo voor dat chirurgen onder het genot van een borrel ook niet over de open wond van een patiënt gaan praten. Ik had ook verwacht dat schrijvers als persoon minstens zo'n grote indruk op me zouden maken als hun boeken, en negenennegentig van de honderd keer is dat niet zo. En dat is maar goed ook, want beter zo dan omgekeerd, nietwaar?

Zijn schrijvers die als persoon een grote indruk maken ook de wat mindere schrijvers?
Ook onder schrijvers bestaan natuurlijk de zogenaamde ‘kleurrijke persoonlijkheden’. Die stoppen al hun energie in dat kleurrijk-zijn en houden zodoende weinig tijd en aandacht over voor het schrijfwerk. Je moet de gulden middenweg zien te bewandelen. Iemand als Gerard Reve is zowel het een als het ander. Schrijvers zijn wel vaak markant. Hij of zij heeft vaak een of andere eigenaardige eigenschap.

Wat is jouw eigenaardigheid?
Ik ben manisch, altijd gejaagd. In zekere zin verkeer ik altijd in een staat van heftig onderdrukte paniek. Ik heb altijd het gevoel iets te verliezen, namelijk tijd. Het is zaak dat je van je handicap je kracht kunt maken. Dat is misschien een tip voor beginnende schrijvers: nooit met je handicaps te koop lopen, want dan wordt je werk een veredeld exhibitionisme. Ik hou niet van schrijvers die hyper-autobiografisch schrijven over hun angsten en neuroses. Nee, je moet je zwakheden en angsten zien om te vormen tot *gereedschap* om ze zo ten dienste te stellen van je schrijverschap.

J. Heymans

Het loont niet om haast te hebben
Goede raad van een literair agent

In de Nederlandse uitgeverswereld is een literair agent geen alledaagse figuur. Deze uit het Angelsaksisch taalgebied overgewaaide functie werd in de Lage Landen tot voor kort traditiegetrouw door uitgevers vervuld. Toch zijn in de afgelopen jaren een paar entrepeneurs opgestaan die bemiddelen tussen auteurs en zij die iets van auteurs nodig hebben: uitgevers van boeken, kranten en tijdschriften, filmproducenten en soms organisatorenvan literaire bijeenkomsten (voorzover zij niet samenwerken met de Stichting School Samenleving). Een van de literaire agenten op de Nederlandse letterenmarkt is Alice Toledo. Zelf uit de uitgeverswereld afkomstig - zij werkte van 1978 tot 1990 als redacteur bij De Bezige Bij - staat zij een nogal brede invulling van het literair agentschap voor. Tot het gezelschap waarvoor zij uiteenlopende belangen behartigt behoren bekenden als Armando, Cherry Duyns, Oscar van den Boogaard, Jaap Scholten, maar ook debutanten als Sammi Landweer (in 1995), Corinne Koole en Paulo van Vliet (in 1997). Naast Toledo zijn ook andere zaakwaarnemers in de literaire wereld actief, zoals G.L. van Lennep en Jan Willemsen, die respectievelijk de (momenteel niet meer schrijvende) Rijk de Gooyer en Willem Wilmink vertegenwoordigen, maar dezen werken toch iets meer als de klassieke theatermanager. Ook het oorspronkelijk Haagse genootschap Villa des Roses heeft zich enige tijd geweerd als literaire agentuur, maar staat inmiddels al enige tijd op non-actief. En dan zijn er de schrijvers die hun eigen literaire belangen behartigen. Van hen is Cees Noote-boom het bekendste voorbeeld. Al vele jaren voert hij zelfde onderhandelingen over de primaire rechten en de nevenrechten van al zijn boeken. Van Azië tot en met Zuid-Amerika. Maar dit zal voor het overgrote deel van de schrijvers - of ze nu jong zijn of oud - altijd wel verre toekomstmuziek blijven.

Toen in literaire kringen bekend werd dat Toledo een *agency* wilde opzetten, werd ze onmiddellijk door een aantal schrijvers en hun familie en vrienden benaderd met het verzoek om voor hen te gaan werken. Ruim zes jaar later omvat haar agentuur vijfentwintig auteurs van fictie, nonfictie en scenario. ‘Overal ter wereld zijn literaire agenten nodig,’ vertelt Toledo op haar kantoor, niet ver van het Centraal Station in Amsterdam. ‘Je ziet het tijdens de Frankfurter Buchmesse. Het nieuwe *agents*’*-centre* puilt al weer uit. Dan kunnen wij in Nederland toch niet blijven volhouden dat literaire agenten overbodig zijn. Vroeger was ons taalgebied te klein, maar dat is de laatste decennia veranderd. Bovendien is in veel landen de belangstellingvoor Nederlandse literatuur sterk gegroeid. Daardoor kunnen auteurs tegenwoordig werkelijk een inkomen bij elkaar schrijven. Dat was vroeger vrijwel onmogelijk. Wat dit betreft, was er ook geen emplooi voor literaire agenten, want die werken op provisiebasis. Voor sommige hedendaagse schrijvers is het belangrijk dat iemand anders hun zaken regelt, opdat ze productiever met hun tijd omgaan. Maar het hangt er helemaal van af hoe iemand in elkaar steekt. Anderen regelen liever alles zelf.’

Bewust contracteren

Voordat een schrijver uit de literaire stal van Toledo een contract voor een roman of verhalenbundel tekent, is er dikwijls al veel werk verzet. ‘Als ik een auteur vertegenwoordig,’ doceert Toledo, ‘dan vind ik het prettig om hem of haar in brede zin te stimuleren. Ik vraag een auteur die aan een manuscript werkt altijd om een boek niet eerder te willen publiceren dan wanneer het echt af is. Hij heeft bij mij het recht om alles waar hij zin in heeft in de brievenbus te proppen: voor een eerste indruk. Daar lever ik dan commentaar op. Zo gauw er een versie is waarin de contouren van het boek zich aftekenen, ga ik nader op details in. Zolang ik vragen heb, moet een auteur zo ijverig zijn

om die te beantwoorden. Soms vraag ik een auteur om zich heel goed te realiseren: waar gaat het over? Dan is hij nog niet tot de kern van de zaak doorgedrongen. Wat hij werkelijk van belang vindt en wat hij moet weglaten; dat moet hij allemaal zelf bepalen. Maar ik kan hem bijstaan en steeds weer duidelijk maken dat het niet loont om haast te hebben. Ik kan bijvoorbeeld aantonen dat de nieuwe versie beter is dan de vorige. Een voorwaarde die ik stel binnen mijn agentuur is dat een manuscript een hoge graad van afheid heeft. Daarna wil ik het graag aan een uitgever of redacteur voorleggen.

Wordt het manuscript door de uitgeverij geaccepteerd - en die kans is met de gevolgde voorbereiding natuurlijk groot - dan probeert Toledo een zo goed mogelijke regeling voor een auteur te bewerkstelligen. De standaardcontracten van de Nederlandse uitgevers zijn goed, maar vaak is het nodig nog iets bijzonders voor een auteur af te spreken. Een voorbeeld is het onderbrengen van de handelseditie van een wetenschappelijk boek van iemand die ook literaire fictie schrijft bij een uitgever die goed is in beide genres. Een boekhandelaar wil een schrijver graag kunnen plaatsen. Die wordt een beetje onrustig als een auteur bij steeds een andere uitgeverij verschijnt.'

Haar werkwijze noemt Toledo 'bewust contracteren'. Zij houdt van contracten en vindt het plezierig om daarop te puzzelen. 'Als iemand een paar jaar aan een boek heeft gewerkt, dan wil ik het liefst dat daaraan een buitenlandse verkoop is gekoppeld, een goede *pocket-deal*, en - als het enigszins mogelijk is - een optie voor verfilmingsrechten. Dan heeft die auteur een beetje inkomen uit al het werk dat hij heeft verricht.' Vooral de verkoop van buitenlandse rechten is, aldus Toledo, veel werk, maar als het lukt, is het een geweldige *kick* voor de auteur. Zo kwamen in het najaar van 1995 bijna tegelijkertijd de romans *Tachtig* van Jaap Scholten en *De heerlijkheid van Julia* van Oscar van den Boogaard uit. Voor het eerste boek had zij begin januari al drie *offers* uit Duitsland gekregen. Voor die beslissing hebben Scholten en Toledo toen even de tijd genomen. Dat is Suhrkamp geworden. Bij van den Boogaard manifesteerde zich een kleine explosie van belangstelling, precies drie maanden later. Het boek verschijnt in juli bij Fischer Verlag.

Twintig pagina's plus outline

Het literair agentschap van Toledo is beperkt van omvang en dat wil ze zo houden. Zij kan, naar eigen zeggen, maar een overzichtelijk aantal mensen een plaats in haar hoofd geven en er moet ten slotte altijd ruimte overblijven voor een bijzondere ontdekking. Ze krijgt wel manuscripten toegestuurd, maar ze probeert dat geenszins te stimuleren. 'Als ik al word benaderd, dan bij voorkeur per fax. Mocht een voorstel mij aanspreken, dan vraag ik de auteur om een aaneengesloten representatief stuk van ongeveer twintig pagina's, een *outline* van het verhaal en een klein cv'tje op te sturen. Op grond daarvan kan ik beslissen of ik affiniteit heb. Ik kan me niet veroorloven om manuscripten te lezen, tenzij ik al weet: dit interesseert me. Dan steek ik er tijd in. Dat is mijn eigen verantwoordelijkheid. Anders blijft een manuscript nog wel eens liggen. Het is een dik pak papier en bovendien weet ik niet hoe iemand

daartoe is gekomen. Het beoordelend lezen van tweehonderd pagina's kost mij al gauw een uur of tien. Die heb ik niet en ik geef ze zeker niet zomaar cadeau.'

Blijft natuurlijk de vraag in hoeverre Toledo als literair agent op de stoel van een redacteur gaat zitten? 'Ach, ook een redacteur heeft geen tijd om al die manuscripten te lezen. Vooral in het Angelsaksische gebied gaat een uitgever graag af op het oordeel van agenten die hun goede diensten bewezen hebben. Er is dan al een hoeveelheid voorwerk gedaan. Zoals bijvoorbeeld ook de redacties van literaire tijdschriften een bepaalde selectie doen. Bij Amerikaanse uitgeverijen zijn de stapels manuscripten heel watkleiner dan bij Nederlandse.' Wat Toledo betreft, is de plaats van een literair agent in de uitgeverswereld betrekkelijk eenvoudig te omschrijven: 'Een agent is iemand die een uitgever probeert te overtuigen van de kwaliteiten van een bepaald manuscript. Tot het contract getekend wordt, staan uitgever en agent tegenover elkaar. Maar zodra zij het eens zijn geworden over de uitgave van het manuscript, werken zij met de auteur voor een gemeenschappelijk doel. Daar hebben alle partijen belang bij. Niemand wil dat een boek geen omzet oplevert. Iedereen wil dat het goed gaat.'

J. Heymans 11954j is publicist.

Hans Neervoort
Zelfs de mug was er eerder dan jij
In gesprek met Carl Friedman

Aanvankelijk wilde Carl Friedman niet ingaan op een verzoek om een interview. ‘Slechte ervaringen in het verleden.’ Pas nadat ik beloofd had haar nieuw te verschijnen bundel als uitgangspunt te nemen, stemde ze toe. Dat er toch geregeld bijna ongemerkt grenzen werden overschreden, was onvermijdelijk. Een literair werk is immers geen eiland. *De grauwe minnaar*, de bundel van drie verhalen die in november 1996 verscheen, kwam niet uit de lucht vallen. Dat ook *Tralievader* (1991) en *Twee koffers vol* (1993) aan de orde kwamen, was dan ook niet meer dan logisch.

Daar komt nog bij dat de grens tussen werk en leven bij Carl Friedman voor een buitenstaander soms heel moeilijk zichtbaar is.

In je werk wordt nauwelijks over God gesproken, zelfs niet door de fromme Hansin ‘Heiligvuur’, terwijl de messias geregeld aan de orde komt.

Voor joden is God volkomen onbelangrijk. Hij heeft ze een wet gegeven. Die kun je interpreteren, daarkun je alle kanten mee op. Een jood kan heel goed zonder God leven.

De messias is iets heel anders. Hij is God niet. Hij is een mens, een politieke figuur. Het idee dat de messias God is, is afkomstig uit het christendom. De joodse messias is een figuur die de mensen leidt naar het heil, maar hij is abstract.

Dat moet wel.

Zeg dat wel, ja.

In je werk ligt de humor constant op de loer. Situaties die in wezen tragisch of op z'n minst serieus zijn veroorzaken ook een glimlach, althans bij mij. Het gesleep met bed en sterrenkijker, hetwitten en behangen in een hoogstserieus verhaal als ‘Stilstaan bij Bette’. Is dat een poging afstand te nemen?

Niet direct. Zo is gewoon het leven. Maar ik kom ook uit zo'n familie natuurlijk. Neem nou die opmerking van Sam die in ‘De grauwe minnaar’ over Gershom zegt: ‘We moeten hem wat te doen geven anders groeit hij krom en past hij straks niet in de kist.’ Dat zei mijn moeder altijd tegen mijn vader als hij krom aan tafel zat. Ik had heel geestige ouders. Die humor is misschien de reden dat ze samen zo oud zijn geworden.

Je brengt de humor dus niet bewust in je verhalen?

Nee, hoor. Het komt vanzelf. Zo komt het in het leven voor, zo schrijf je dus ook een verhaal. Misschien dat er onbewust een behoefte aan afwisseling ontstaat. In het dagelijks leven kan ik ook spontaan heel raar gaan doen als het allemaal erg ellendig dreigt te worden. Dan barst ik los in een lied of zo. Er zijn veel manieren om jezelf overeind te houden. Humor is er één van, een belangrijke zelfs.

Die vanzelfsprekende enmoeiteloze coëxistentievan ernst en humor die voor het werk van Carl Friedman zo kenmerkend is, bleef niet beperkt tot de romans Tralievader

en Twee koffers vol en *haar recente verhalenbundel* De grauwe minnaar, *maar nestelde zich vanaf het begin als een behaagzieke poes ook in het gesprek, waarvoor de afspraak al bijna een jaar oud was .Uitstel van de verschijningsdatum van de bundel, problemen met de drukproeven en een drukke tournee door Duitsland maakten dat het gesprek veel later plaats vond dan de bedoeling was. Het voordeel was dat ik het ontstaan van de bundel van een afstand kon meemaken.*

Er zouden oorspronkelijk vier verhalen in de bundel komen.

Er was nog een vierde verhaal. Dat is eruit gelaten. De uitgever vond - en ik gaf hem daar toen gelijk in - dat het toch uit de toon viel of misschien wel in het niet viel bij de andere verhalen. Ik had ‘Stilstaan bij Bet-te’ geschreven om het boek wat lijviger te maken. Maar

toen het erbij kwam, werd het eigenlijk het anker van het boek. Dat vonden de recensenten trouwens ook.

Is *deze verhalenbundel een pas op de plaats of het verkennen van nieuwe (vertel)mogelijkheden?*

Zeker in 'De grauwe minnaar' en het andere verhaal, dat afgevallen is, heb ik willen kijken of ik ook in staat was een wat epischer verhaal te schrijven. Natuurlijk ben ik kort van stof. *Tralievader* is eigenlijk een novelle. *Twee koffers vol* is ook maar net een kleine roman. En dat terwijl ik zelf heel erg van dikke boeken houd. Maar dikke boeken produceren kan ik niet. Ik vind dat wel eens jammer, hoor, ik zou best eens een vuistdikke roman willen schrijven.

1991 Tralievader, *1993* Twee koffers vol, *1996* De grauwe minnaar. *Je schrijft niet veel Of schrijf je langzaam?*

Ik schrijf niet veel, maar ik schrijf heel snel. In één versie, met hier en daar een kleine verbetering. Door al die toestanden de afgelopen jaren ben ik niet veel aan schrijven toegekomen.

Technisch gezien zie ik een voorkeur voor de heldere verhaallijn. Geen geëxperimenteer met perspectieven, tijdlagen en dergelijke. Geen gegoochel met werkelijkheid en verbeelding.

Nee, daar hou ik niet zo van. Ik hou meer van de ne-gentiende-eeuwse naturalisten. Een begin, een midden en een eind. Ik weet er ook weinig van, hoor. Ik ben dol op lezen, ik ben dol op schrijven, maar ik weet bijna niets van structuren of stijlen.

Je *leest dus niet met een schrijversoog: wat heeft hij of zij dat mooi gedaan, of hoe handig?*

Nee. Ja, heel af en toe heb ik dat wel. Maar het komt vaker voor dat ik een mooie passage uit mijn hoofd leer, bijvoorbeeld als ik in de wachtkamer van de dokter zit, dan hoef ik Arts en auto niet te lezen. Een mooi gedicht of een mooie zin.

Bij mijn eigen schrijven gaat het allemaal op intuïtie. Ik denk nooit: dat ga ik nou eens zo aanpakken. Ik weet ook nooit van tevoren hoe een verhaal verloopt. Ik begin ergens. Ik weet bijvoorbeeld dat in 'Stilstaan bij Bette' die moeder aan het slot gaat sterven, maar hoe ik het daartussen ga aanpakken, weet ik echt helemaal niet. Dat is voor mezelf ook leuk, want anders zou het schrijven saai worden. Zo is het spannend.

Badende musjes

In *het afgevallen verhaal speelt een duif een hoofdrol. In* Tralievader is *de kat Pink buitengewoon gehecht aan de vader en centraal in* 'Degrauwe minnaar' *staat de liefdevolle relatie tussen de oude Gershom en zijn lotgenoot, de ezel Menachem, beschreven. Ook eendjes, bokken, eksters en papegaaien vinden als in een ark van Noach een warm onthaal in de boeken van Carl Friedman.*

Dieren spelen een opvallende rol in je boeken.

Ik hou heel veel van dieren. Ik vind het ook heel veelbetekenend dat in het scheppingsverhaal de dieren er eerder zijn dan de mens. Op de zesde dag, op de allerlaatste dag, wordt de mens geschapen. Er is een joods gezegde dat de mens pas op de allerlaatste dag werd geschapen opdat God tegen de mens als hij praatjes zou krijgen zou kunnen zeggen: 'Hou jij nu maar je mond. Zelfs de mug was er eerder dan jij.' Dat is zo mooi. Er zijn heel mooie verhalen, commentaren in de midrasjim, over dieren, over de betekenis van dieren in de wereld.

Dat eksternest uit 'Heilig vuur', dat kun je daar zien. (Ze wijst naar buiten, waar voor de deur, aan de overkant van de straat, aan de rand van het Oosterpark in Amsterdam een eksternest in een populier te zien is.) Het is mijn nest. In de zomer, als de bladeren het nest gedeeltelijk aan het blote oog onttrekken, kijk ik ernaar door mijn kijker. Het mannetje is een evenwichtskunstenaar. Hij heeft maar één poot, maar dat weerhoudt hem er niet van na de winter vol verve aan de restauratie van zijn nest te werken. Als het stormt, slaat die boom wel een halve meter uit. Als ik dan in bed lig, denk ik wel eens: zo lang dat eksternest in die boom blijft zitten, ben ik hier ook nog wel veilig. Zo kunnen badende musjes mijn hele dag goed maken.

De ezel neemt in '*Degrauwe minnaar*' *bij gebrek aan een ezelin de oude Gershom in de voorpoten, een omarming - als je daarvan kan spreken - die de dood van de oude*

man tot gevolg heeft. Het is de enige verwijzing - want meer is het niet - naar seks in de hoeken van Carl Friedman.

Laatje seks bewust buiten je verhalen?

Ja, inderdaad. Je moet daar heel voorzichtig mee zijn, want als ik over seks schrijf - ik zou het graag doen en ik moet er onderhand eens aan geloven -wil ik dat zo doen dat de lezer niet teleurgesteld is. Zelfben ik dat namelijk altijd als ik over seks lees.

Het moet me echter ook van het hart dat er weinig aan de verbeelding overgelaten wordt. Ook in films trouwens. Dat valt altijd tegen. Een minuut of zo worden er wat copuleerbewegingen gemaakt. Maar er zijn films waarin spanning wordt gesuggereerd en je ziet eigenlijk niets. Je ziet een paar 's ochtends wakker worden in elkaars armen. Dan heb ik liever zo'n film, dan ben ik niet geïrriteerd of teleurgesteld. Ik ben ook geen puritein dat ik niet over seks schrijf, maar ik ben veel te bang dat ik het niet goed genoeg kan. Het is bovendien altijd vervelend dat je allerlei lichaamsdelen met naam en toenaam moet noemen. Dan kom je vast te zitten want er zijn geen goede woorden voor.

Gek is dat, we hebben genoeg woorden om een heel woordenboek mee te vullen.

Ja, ik heb een erotisch woordenboek. Maar je kunt veel suggereren. In ‘De grauwe minnaar’ heb ik dat ook heel discreet gedaan. Het is duidelijk: die ezel is hitsig, die heeft een ezelin nodig. Daarmee is alles al gezegd. Mensen hebben vooral op dit gebied aan één woord genoeg.

Al is *seks nagenoeg afwezig, liefde is er genoeg in Friedmans werk. Ook in* De grauwe minnaar. *Het zijn drie verhalen over liefde.*

Dat heb ik meer gehoord. Het stond ook in een recensie in het Algemeen Dagblad. Het was mij niet opgevallen, maar het is geloof ik wel zo, ja. Maar daar gaan *Tralievader* en *Twee koffers vol* eigenlijk ook over.

Soms over de afwezigheid ervan.

Meneer Kalma bijvoorbeeld in *Twee koffers vol.*

Een belangrijk element in je werk is het spanningsveld tussen betrokkenheid en afstand.

Dat kan wel, ja. Misschien ben ik bang om te dichtbij te komen. Ik moet me steeds inhouden om niet te emotioneel te worden. Dat heb ik bij *Tralievader* al geleerd. Dat was verschrikkelijk, afschuwelijk om te schrijven. Ik moest een keer met mijn zoon naar een feestje en toen zat ik nog één hoofdstukje af te maken van *Tralievader*. Toen het afwas, moest ik echt een half uur pauzeren omdat ik zo aangeslagen was, hoewel ik het toch met droge ogen geschreven had. Daarna kwam de reactie. Dat heb ik met dat verhaal ‘Stilstaan bij Bette’ heel erg gehad. Het was zo moeilijk. Het was alsof ik het voor het eerst meemaakte wat er was gebeurd. Het was allemaal verdrongen. Ik heb wanhopig rondgelopen. Ik was hier alleen van de zomer, en ik had voor weken voedsel in huis. Als een soort holenmens zat ik in mijn kamer, waarbij ik me alleen van mijn bed naar mijn computer verplaatste en terug. Ik heb toen meer gehuild dan in de afgelopen tien jaar bij elkaar. Zo'n huilebalk ben ik normaal niet, hoor. Ik ben niet zo gemakkelijk tot huilen te bewegen, maar toen kwam er geen eind aan.

Heel duidelijk is die wisselende verhouding tussen betrokkenheid en afstand te zien binnen de bundel De grauwe minnaar. In *het openingsverhaal is de afstand tot het onderwerp het grootst. Het is een bijna universeel sprookje, terwijl 'Stilstaan bij Bette', hetslotverhaal, eenuiterst per-sooonlijk verhaal is over individuele emoties bij een bij uitstek individueel gebeuren als de dood van een moeder. Het middelste verhaal 'Heilig vuur' zit daar als verhaal over de plaats van de jood in de samenleving tussenin*.

Zo is het niet bewust opgezet, hoor. De verhalen zijn in die volgorde geschreven en de uitgever vond het prima om ze in deze volgorde neer te zetten. Het kortste verhaal - dat meteen het titelverhaal is van de bundel - vooraan.

Ik heb de indruk dat de psychologie in je boeken langzaam aan complexer is geworden.

Vind je? Maar het heeft ook te maken met het feit dat *Tralievader* vanuit een kind geschreven is.

Maar Chaja is toch een minder complex personage dan de ïk-figuur in '*Heilig vuur*' *of* '*Stilstaan bij Bette*'.

Geen van mijn figuren is complex. Ik analyseer nooit,

ik doe ook niet aan zelfreflectie in mijn boeken, bij geen van de figuren. Omdat ik vanuit de ik-persoon schrijf, hoeft alleen die ik-figuur - en dat is misschien een tekort van mij - na te denken. Ik wil eigenlijk alles in handeling uitdrukken, maar dat kan niet altijd. Af en toe laat ik dus - heel summier - een gedachteleven opbloeien.

Maar dat gedachteleven wordt wel degelijk gesuggereerd. Alleen moet de lezer dat invullen. Als je in *Twee koffers vol* naar Chaja kijkt zoals ze in het begin is en aan het eind, zieje datze een ontwikkeling heeft doorgemaakt, van filosofie naar natuurkunde, van metafysica naar fysica, van hemels naar aards. Teruglezend zieje tekens van die ontwikkeling.

In de handeling, in de boeken die ze leest.

Ja, ook. Einstein bijvoorbeeld. Maar ook de gesprekken met de heer Apfelschnitt en zelfs de gebeurtenissen rond Simcha geven indicaties van die ontwikkeling.

Dat zou kunnen. Ik ken het boek niet zo goed. Ik heb het zelf één keer gelezen en ik lees er ook bijna nooit uit voor.

Waarom niet?

Dat kan ik eigenlijk niet zeggen. Ik ben niet kapot van het boek; ik vind het minder dan *Tralievader en* ik vind dat het bes t langer had mogen zijn. Ik heb het geschreven toen mijn vader dodelijk ziek was. Op een gegeven moment wilde ik er ook echt van af. Ik haatte dat boek. Het hield me maar bij mijn vader vandaan. Ik had andere dingen aan mijn hoofd. Ik wilde hem verplegen en verzorgen en zo vaak mogelijk bij hem zijn. En op een zeker moment moest ik dat boek nog afmaken. Toen heb ik ook afscheid van mijn vader genomen in dat boek, enigszins, die laatste scène met de vader, waarin Chaja tegen hem zegt dat hij de interessantste vader was van alle kinderen op school.

Onhandige mannen

Ik vind het een ontroerend boek.

Eigenaardig, tijdens het schrijven was ik geen moment ontroerd. Bovendien komt die Simcha toch wat te weinig uit de verf.

In Tralievader *is de ik-figuur een klein meisje, in* Twee koffers vol *een jong meisje van rond de twintig en in* '*Heilig vuur*' *en* '*Stilstaan bij Bette*' *een volwassen vrouw.*

Schrijf je achter je eigen leven aan?

Nee, ik heb nog een eerste hoofdstuk liggen van *De ontzagwekkende dagen*, een roman die weer over mijn jeugd gaat, maar wel op een heel andere manier dan in *Tralievader*. Epischer, verhalender. Je kunt namelijk ook over je jeugd schrijven met de blik van een volwassene. Datwas de handicap van *Tralievader*. Ik moest daar kind zijn. Ik heb er wel eens wat ingesmok-keld. Zo staat er ergens over mijn vader: 'Misschien mist hij zijn vijanden nog het allermeest.' Dat is een observatie van veel later. Het kan natuurlijk best geconstateerd worden door een kind, maar als vol-wasssene heb je daar een veel betere kijk op.

Een opmerkelijke constante in je werk is de telkens terugkerende innige verhouding tussen vader en moeder, waarbij de moeder van een opmerkelijke taaiheid is.

Dat laatste komt natuurlijk omdat die vader zo geschonden uit die oorlog komt.

Maar niet alleen in Tralievader. *Het komt zelfs in* '*Heilig vuur*' *terug. Je krijgt de indruk dat die moeder zich weet te handhaven tegenover die fanatiek orthodoxe man. Ze kiest in ieder geval partij voor haar man. Ze laat haar dochter vallen*.

Mijn vrouwen zijn inderdaad sterke vrouwen. Ze hebben wat in de melk te brokkelen, reken maar. Maar vrouwen hebben altijd nog een *soft spot*. Daar valt altijd nog mee te onderhandelen, hoewel niet met die moeder in 'Heilig vuur', ook al is die veel minder rechtlijnig dan haar man. Het is algemeen aanvaard dat een vader niet onvoorwaardelijk van zijn kind houdt. Daarom kan een vader als geen ander zijn kind conditioneren: als jij een acht haalt voor je aardrijkskunde of zo, dan... vul maar in. Een kind is geneigd zijn best te doen voor zijn vader omdat hij dan extra aandacht krijgt. De aandacht van de moeder krijgt hij toch wel. Niet voor niets is het in de katholieke **wereld** zo dat je op voorspraak van de Heilige Maagd alles kunt regelen met de Goddelijke Vader. Dat is heel aandoenlijk, iets heel moois, die moeder die met de handpalmen open staat afgebeeld: enerzijds laat ze

zien niets te verbergen te hebben, anderzijds roept ze: kom maar bij mij, ik doe wel een goed woordje voor je.

De mannen in je werk staan daarentegen nogal onhandig in het leven.

Eh ja, ik denk het wel. Het zijn kinderen. Ze hebben hulp nodig.

Behalve David, het broertje in het verhaal over Bette, die heeft de juiste houding ten opzichte van zijn moeder, de dood, en de rest van de familie: een licht afstandelijke betrokkenheid.

Die is zo boven alle partijen verheven, dat hij zichzelfs niet stoort aan het gedrag van die andere broer.

David staat op de juiste manier in het leven.

Ja, zo staan zelfs de vrouwen in dat verhaal niet in het leven. Hij overstijgt iedereen.

Maar de vader in *Tralievader* is toch ook een sterk karakter? Kijk eens wat hij allemaal meester blijft. Daar komt nog bij dat hij altijd ziek is.

De vader van Chaja loopt toch heel aandoenlijk achter de koffers aan die hij in de oorlog had begraven?

Dat is waar. Die moeder kan makkelijk kritiek hebben op iedereen, maar die bewaart zo'n afstand en is zo bang om het achterste van haar tong te laten zien, om zich bloot te geven, dat is gemakkelijk. Natuurlijk maakt die vader fouten, maar dat komt doordat hij wat doet. Met mensen die aan de zijlijn staan en kritiek leveren heb ik weinig affiniteit.

Alex in '*Heilig vuur*'*...*

Die laat ook z'n vrouw de kastanjes uit het vuur halen.

Wolf, in '*Stilstaan bij Bette*'*, is eengeval apart. Het is bijna beledigend voor de wolf als diersoort. Wel erg onbarmhartig, vind je niet?*

Egoïstisch? Nee, Wolfis meer ongeïnteresseerd in de wereld om hem heen. Hij wil niet lastig gevallen worden met ziekenhuizen, met zieken. Extreem misschien, maar die mensen bestaan. Ze laten weten dat ze niet tegen zieken kunnen, dat ze daar te fijngevoelig voor zijn.

Maar iemand moet toch het werk doen?

Schuld is een belangrijk motief in de bundel. De joodse dorpsgemeenschap die toekijkt terwijl de oude Gershom wordt afgebeuld door Sam (en Rechel). En de ezel als een opgeheven vinger naar die gemeenschap. De ïk-figuur in '*Heilig vuur*' *die zich afvraagt of, en zo ja wanneer ze wat had moeten doen, de ouders die zich schuldig voelen aan de wandaad van hun zoon. En de ik-figuur in* '*Stilstaan bij Bette*' *als het verzorgen van haar moeder haar af en toe te veel wordt.*

Daar zit iedereen mee. Dat is onlosmakelijk aan het leven verbonden. Tussen ouders en kinderen speelt schuld altijd een grote rol. We voelen ons van jongs af aan verplicht: we worden gevoed en gekleed en er wordt ook nog wat van ons verwacht.

Zowel in ‘*Heilig vuur*’ *als in* ‘*Stilstaan bij Bette*’ *blijft de ik-figuur naamloos, net als in* Tralievader. Is *dat om toch zelf als schrijfster buiten het verhaal te blijven?*

Ik spreek helemaal vanuit dat ik en dat hoeft geen naam te hebben. Het is zelfs beter als ze geen naam krijgt. Het hoeft helemaal niet. Een naam zou ik storend vinden. In die twee verhalen diende zich trouwens ook geen gelegenheid aan waarin een naam noodzakelijk zou zijn, dit in tegenstelling tot Twee *koffers vol*.

De grauwe minnaar

Wat bracht je ertoe een dergelijk, zeker voor de Nederlandse literatuur uniek verhaal te schrijven?

Mijn vader was dood. Hetwas allemaal heel verschrikkelijk geweest, zoals je in ‘Stilstaan bij Bette’ kunt lezen. Ik had helemaal geen tijd om zijn dood te verwerken, want er kwamen meteen ook weer allerlei andere problemen. Eind 1993 kwam ik hier in Amsterdam terecht en in 1994werd ik echt zwaar depressief, heel erg. Ik kon niks. Ik kwam bij een psychiater. Die gaf me om te beginnen medicijnen, maar daar werd ik heel ellendig van. Toen bedacht ik voor mezelf dat ik gedurende de behandeling maar moest blijven schrijven en ik ben dit verhaal gaan schrijven. Ik had het jaren geleden gehoord van een Friese vrouw die een ezeltje had. Ze woonde heel afgelegen aan derand van

het dorp. Als ze ging wandelen met de kinderwagen nam ze het ezeltje mee, een jonge hengst. Op een gegeven moment sprong hij heel raar op haar rug. Ze begreep er niets van, ze was ook geen boerin. Haar oude vader had een moestuintje. Hij stond op een dag in dat tuintje te werken en toen kwam die ezel weer en die sloeg zijn voorpoten om die man en die man viel, omklemd door die ezel, voorover. Die man heeft daar een hele tijd gelegen.

Ik heb die vrouw toen gevraagd of ik dat verhaal ooit een keer mocht gebruiken. Daar had ze geen bezwaar tegen.

Het heeft een heel aparte toon en sfeer, die me aan Isaac Bashevis Singer deed denken, ook door het bijna orale karakter van het verhaal

Ja, het is echt een verhaal dat op een zeker moment in zo'n dorp verteld kan worden, generatie op generatie. Op het eind staat ook: ‘Nog maanden later zou in de straatjes en op de markt van Slomniki, aan wie het nog niet wist en aan wie het maar niet vaak genoeg horen kon, worden verteld hoe de ezel met opgetrokken bovenlip enzovoort.’

‘*De grauwe minnaar*’ *lijkt me een eerste aanzet naar dat vertellende, dat epische, dat fabulerende van een eventueel vuistdikke roman waar je het eerder over had.*

Ja, zeker. En het eerste hoofdstuk van die roman dat er nog ligt, De ontzagwekkende dagen, telt al ongeveer twintig bladzijden. Dat begint er toch ook op te lijken. Af en toe kan ik me heus wel in metaforen verliezen, maar later denk ik dan altijd: ‘wat ver gezocht.’ Daar ben ik misschien gewoon te nuchter voor. Maar ik zou het best eens kunnen doen.

In ‘De grauwe minnaar’ is dat toch goed gelukt.

Maar de belangrijkste beweegreden was toch dat ik een verhaal wilde schrijven waarin de oorlog nu eens géén rol speelde. Dat is gelukt.

Het verhaal gaat over wat mensen elkaar aan kunnen doen, en dat is heel wat.

Nou en of. Maar dit is nog betrekkelijk onschuldig. Ik bedoel - vergeleken bij wat mijn vader bijvoorbeeld heeft meegemaakt. Elk moment van je leven kan er iets gebeuren waardoor je ondergeschikt wordt aan anderen die alles met je kunnen doen, het onnoembare. Ik realiseer me altijd weer dat het een zegen is dat mij dat niet overkomen is. Ik leef al vijfenveertig jaar zonder dat er bommen in mijn bordje pap of kop koffie gevallen zijn.

Het gaat ook over isolement.

Dat isolement gaat alleen op voor Gershom. Die voelt zich heel eenzaam, aan zijn lot overgelaten. Maar hij is dement. Dus het dringt niet zo goed tot hem door.

Maar Rechel toch ook.

O ja. Zij zit met die man opgescheept. Een proleet van een vent.

Hanna Katz, die in de eerste regels sterft, lijkt het nog het best getroffen te hebben van alle personen in het verhaal. Dat staat ook in de Prediker: de doden zijn het beste af.

Bovendien neemt zij de dood bij de hand.

Ze gaat liggen en sterft. Ja, een prachtige, sterke vrouw. Met honderd jaar heeft ze het wel gezien. Zo zou men willen kunnen sterven. Helemaal in tegenstelling met Bette, die wordt geconfronteerd met een doodvonnis: je hebt nog vijf, zes maanden te leven. Terwijl ze nog zoveel wil. Frappant eigenlijk die tegenstelling.

Het verhaal beschrijft ook de zachte botsing tussen twee culturen, het jodendom en het (Poolse) christendom. Die blijken elkaar niet zo heel veel te ontlopen.

Nee, zeker niet. De overgang is heel makkelijk. Rechel wordt heel makkelijk katholiek. Er loopt veel eerder een streep tussen apert slechte mensen en wat zachtmoediger mensen dan tussen joden en niet-joden. Die Sam met zijn lelijke kop had net zo goed een Pool kunnen zijn, blijkt uit het verhaal.

Heilig vuur

Er *spreekt nogal wat verontwaardiging of woede uit* '*Heilig vuur*'.

Het is behoorlijk arrogant om een ander te bestoken

met dreigementen als ‘je moet ophouden met roken anders komt de messias niet’. Ik wens niet lastig gevallen te worden door mensen die in een vlaag van verstandsverbijstering het licht menen te hebben gezien. Ik neem het iedereen kwalijk: mormonen, jehova's getuigen. Van huis uit heb ik een hekel aan mensen die te koop lopen met wat ze geloven. Dat behoort niet tot de goede omgangsvormen. Mijn moeder zei altijd: iedereen mag geloven wat hij wil maar je moet er vooral geen theater van maken.

Dat raakt aan het probleem van de integratie. De ik-figuur blijft met het jodendom verbonden door het clubje en door haar belangstelling voor de geschiedenis van het (middeleeuwse) jodendom (in Spanje). In *het middeleeuwse Spanje ziet ze een voorbeeld van hoe joden en Arabieren met elkaar kunnen samenleven. Toch was discriminatie toen-hoezachtook - geïnstitutionaliseerd. Is dat dus wel een voorbeeld?*

In het Arabische rijk werden heidenen met geweld tot de islam bekeerd, maar joden en andere monotheïs-ten kregen meestal toestemming om hun geloof uit te oefenen, al moesten ze wel extra belasting betalen en herkenbare kleding dragen. De houding van de middeleeuwse Arabieren is veel zachtzinniger en toleranter geweest dan die van de meeste twintigste eeuwse Europeanen. Daar gaat het in het verhaal om.

Bij de ik-figuur en bij Hans speelt een omgekeerde ontwikkeling een centrale rol in hun leven. Door een orthodoxe opvoeding keert ze zich van het geloof af terwijl Hans (door een liberale opvoeding?) juist naar de orthodoxie gedreven wordt. Dat lijkt een paradox of zelfs een dilemma.

Zo gaat het toch vaak? Wie in zijn jeugd elke dag havermoutpap moet eten, kan op latere leeftijd geen pap meer zien.

De ik-figuur heeft flink wat rancune opgebouwd tegen Hans. Als hij in de cel zit voor de moord op een Palestijn stuurt ze hem onder meer (naar ik aanneem niet kosjere) kauwgom en de nieuwste Suske en Wiske, een gebaar dat alleen als doel kan hebben de eigen woede te luchten.

Het is veel meer komisch bedoeld. Zoals Hans de ikfiguur heeft bestookt met vrome praatjes en folders, zo stuurt zij hem later op haar beurt stripverhalen en kauwgom: attributen van een veel trivialer, aardser bestaan. Hans en de ik-figuur leven in verschillende werelden, misschien wel zonnestelsels van elkaar verwijderd.

Stilstaan bij Bette

Tralievader *eindigt met een hoofdstukje over Bette, de moeder. De bundel* De grauwe minnaar *eindigt met een verhaal over Bette. Was er na* Tralievader *iets recht te trekken?*

Nee, helemaal niet. Dat *Tralievader* eindigt met Bette is duidelijk: die moeder is voortdurend op de achtergrond aanwezig en die is degene geweest die de benen van die vader heeft bewogen om na de oorlog helemaal naar huis te komen. Ze is de

motor van die man en eigenlijk ook de motor van het boek, van de kinderen. Zonder haar waren de kinderen er helemaal niet geweest. Zij was het meisje van pappa.

Toen is ze gestorven en heb ik over haar geschreven. Dat zal ik nog wel eens doen.

In eerste instantie is het verhaal het verslag van de ziekte en dood van Bette, de moeder van de ik-figuur. Daarin verweven zit de wellicht oudste vraag van de mensheid: is de dood het einde?

De ik-figuur heeft een wat flexibele houding ten opzichte van het bestaan van een eventueel leven na de dood. Ze zegt erover dat iemand voort blijft leven dankzij de nabestaanden. Wat denk je er zelfover?

Ik denk dat de botten van mijn ouders zo zachtjesaan ontvleesd onder de grond liggen. Volgens mij volgt er op de dood helemaal niets, de dood is het einde. De mens is zo arrogant en op zichzelf gericht dat hij die gedachte niet kan verdragen. Daarom verzint hij hemels vol goden, een leven na de dood, reïncarnatie in andere lichamen. Dat vind ik wel aandoenlijk, maar ik geloof niet in die sprookjes. De doden leven alleen in onze herinnering voort.

Maar ergens daarachter gaat het verhaal eigenlijk over het leven, over de onmogelijkheid contact te hebben met de ander. Bijna aan het eind, bij de begrafenis van Bette loopt de ik-figuur met haar beide broers in de stoet en

denkt: 'Zonder samenhang lopen we hier.' Is dat ook niet het centrale thema van je werk?

De verhalen in *De grauwe minnaar* gaan over het menselijke misverstand en onvermogen. Dat is niet alleen het thema van mijn werk, maar van zo ongeveer alle boeken in de wereld die over mensen gaan. Inderdaad de twee zoons en de dochter die hun moeder begraven zijn praktisch vreemden voor elkaar. Hun saamhorigheid behoort tot het verleden. De ik-figuur en David zijn kortstondig broer en zus geweest zolang ze samen Bette verpleegden. Wanneer die sterft, zijn ze weer alleen, want verdriet is iets wat je niet delen kunt.

Je hebt de ik-figuur niet aanwezig laten zijn bij de dood van de moeder. Is dat ook die behoefte aan afstand creëren?

Zo gebeurde het in werkelijkheid. Van anderen hoorde ik dat het meer mensen overkomt. Dat ze juist vlak voor het moment van sterven instorten, zoals dat marathonlopers die instorten in het zicht van de finish, ook wel overkomt. Het is mij ook overkomen en zo heb ik het opgeschreven.

Bij de vader gebeurt hetzelfde. Daar is de moeder afwezig bij het sterven van haar man.

Het schijnt heel vaak te gebeuren dat mensen in eenzaamheid sterven in de vroege ochtend, als er niemand aanwezig is die ze van het sterven kan weerhouden. Het is vaak zo druk rond iemands sterfbed dat hij bijna niet weg kan. Ik heb dat al een heleboel verpleegsters horen zeggen, waarmee ik overigens niet wil suggereren dat die volkswijsheid 'mensen sterven nu eenmaal alleen' ook waar is. Mijn vader was als de dood om te sterven. Die had het prettig gevonden als ik er tot het laatste toe bij was geweest.

Die afwezigheid lijkt een straf die de ik-figuur over zich zelf afroept door een gebrek aan zelfbeheersing. Ze laat zich echter ook wel erggemakkelijk naar huis sturen door haar broer David. Alsof ze het eigenlijk beter vindt zo.

Dat kun je alleen maar vinden als je zelf nooit een dodelijk zieke hebt verpleegd. De spanningen stapelen zich op, de prikkelbaarheid neemt voortdurend toe, al gauw leef je op de uiterste spits van je emoties.

De dochter in het verhaal is woedend wanneer haar broer met een horde gillende kinderen aan het sterfbed van de moeder dreigt te verschijnen. Ze kán niet anders dan weggaan. Ze is zo uitgeput, ze is niet in staat het minste geduld op te brengen voor haar egoïstische oudste broer. Ze weet dat ze hem, als ze blijft, naar de keel zal vliegen.

Een ander motief in het verhaal is de literatuur. Bette omringt zich met boeken. Ze houdt zich - letterlijk - aan boeken vast. Niet het schrijven deze keer, maar het lezen. Lezen is de reddingsboei van het leven? Geldt dat ook voor jou?

Troost in elk geval. Je neemt een boekje hebt zorgen of zo, en dan ga je lezen en dan maak je een heleboel mee. Je komt in een andere wereld terecht. Je hoeft er niet voor te reizen. Je kunt gewoon in je stoel blijven zitten. Maar ook de bezigheid van het boek vasthouden, de geur van het boek.

Vooral gedichten zijn erg belangrijk voor me. Ik heb periodes waarin ik een week lang alleen maar gedichten lees en van buiten leer.

Alsof het niet anders kon, komt het gesprek op een wederzijdse liefde: de Vlaamse dichter Jan van Nijlen. Al snel schieten de citaten uitzijn poëzie over tafel. Midden onder het declameren van een schrijnend gedicht over zijn vader snelt ze naar de boekenkast. Ze komt terug met een groen boekje: Druilende burgerij, jeugdherinneringen van een eenzelvig man. *Of ik het ken? Ik leg haar uit dat ik het ver weg in de jaren zestig in Tirade las. Ze stopt het boekje gedecideerd in mijn hand:* '*Meenemen en herlezen!*'

Ik kan me geen leven voorstellen zonder boeken. De wereld die voor me open ging, die eerste tien jaar van het lezen, heerlijk! Nu word je ook wel een beetje blasé. Soms weet ik niet meer waar ik iets gelezen heb. Maar ik ben heel gelukkig als ik iets moois ontdek, iets verbijsterends, want dat gebeurt niet zo vaak meer.

Mijn ouders leidden een lezend leven. Veel meer nog dan ik, want ik doe ook nog veel andere dingen. Zij lazen alleen maar. Doordat mijn vader oorlogsinvalide was, heeft hij weinig gewerkt. Als hij ziek was, las hij alleen maar. Mijn moeder las. Ze hadden allebei

een eigen boekenkast. Ze gingen zelden de deur uit. Het gevolg was dat er altijd over boeken gepraatwerd thuis.

Wat lees je?

Heel veel Engels, wat Duits, de Russen. Als morgen zou blijken dat de hele wereldliteratuur bestaat uit de negentiende-eeuwse Russen, dan zou ik daar niet rouwig om zijn. Ik zou iedere twee jaar de hele Russische Bibliotheek van voren af aan lezen. En ik zou gelukkig zijn. Die boeken liggen een beetje verend in de hand. Dundruk. Ieder deel heeft al gauw achthonderd bladzijden. Tjechov vind ik het mooiste. Maar ook *Oblomov*.

We zijn een familie van herlezers. Tonke Dragt bijvoorbeeld - ik lees ook veel jeugdboeken - *Brief aan de koning* en *Geheimen van het wilde woud* vind ik prachtig. Elke twee jaar lees ik die opnieuw. Ik las ze toen ik elf was en ik kocht ze voor mijn zoon toen hij elf was. Ik sloeg het open, ging lezen en de tranen liepen weer over mijn wangen. Die groei naar de volwassenheid wordt zo precies en mooi beschreven. Het is een van de mooiste karakterstudies die ik ken. Mijn zoon en ik lazen het boek vaak tegelijk. Dan konden we erover praten. Hij vond het alleen jammer dat ik sneller las dan hij, want dan lazen we niet tegelijk dezelfde zin. Wat een groot schrijfster, die Tonke Dragt!

In *tram en trein en tram terug blader ik in* Druilende burgerij. *Ik lees weerde treurigstemmende terugblik van een oude man die de angst voor zijn vader nooit is kwijt geraakt en in wrok omziet naar zijn eenzame jeugd. De regels uit* '*De mislukte verloren zoon*'

Laat dus het kalf maar in zijn stal.
Ik zal alleen een glaasje wijn gebruiken
Op uw gezondheid [...]

Moeder is dood, misschien had ik bij haar
Het woord gevonden dat mij kon bedaren:
Zij streelde vaak zoo vriendlijk langs mijn haren.

worden nog cynischer en bitterder door de warmte waarmee Carl Friedman over haar ouders sprak.

Hans Neervoort studeerde Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam en is werkzaam als docent Nederlands aan gymnasium Sorghvliet in Den Haag. Hij publiceerde essays en interviews in Begane Grond, Maatstaf en Nieuw Wereldtijdschrift.

Reprise
Yves van Kempen

Moor

Een requiem. Een even gevoelig als voldragen requiem voor een man, dat is Margriet de Moors laatste roman, *Hertog van Egypte*. Josephheethij in het boek joseph Plato om precies te zijn, en God weet welke naam hij nog meer heeft. Een prachtig boek voor wie van verhalen houdt die zich over tijden heen uitstrekken en zonder ophouden voorzetten. *Gipsy* is hij, een zigeuner, een bohemer en derhalve, net als eertijds de Moor in christelijke contreien, een buitenstaander, niet zelden ook een buitengeslotene. Een *gadjo* zoals de zigeuners zeggen. Letterlijk zelfs, want als het boek begint, is hij dood. Dat komt de lezer overigens pas veel later aan de weet, in een mooi en opmerkelijk slotakkoord.

Een andere vergelijking dringt zich op. De roman *Hertog van Egypte* is als de grafschildering in de *Tomba de Barone*, een Etruskische dodenkamer uit het Italiaanse Tarquinia, de stad waar ondergronds een indrukwekkende necropolis werd gebouwd. Ooit letterlijk een schaduwstad, een kopie namelijk van de stad der levenden. Op de muur staan de wereld van de levenden en die van de doden naast elkaar afgebeeld en de grens tussen beide is goed zichtbaar. De passage heeft al plaats gevonden, maar de geliefden gedragen zich alsof ze elkaar nog kunnen zien en horen. En in zekere zin is dat ook zo. De doden leven met hun stem en gestiek voort in de levenden. Geen volk in Europa dat daar ooit intenser getuigenis van heeft afgelegd dan die mysterieuze Etrusken, ontheemden trouwens in de Romeinse samenleving die hen onderwierp. Een volk met een taal die zich nog steeds schuil houdt voor de levenden, die nog altijd ontsluierd moet worden. Hoe dan ook, bij het lezen van *Hertog van Egypte* was er allereerst die gedachte aan een requiem: het boek dient zich aan als een meerstemmig gezongen eerbetoon voor een dode. De gedachte aan een muziekstuk lijkt voor de hand te liggen - het schrijven van Margriet de Moor is immers van meet af aan op allerlei manieren met muziek verbonden. Uiteraard dringt zich dan onmiddellijk de gestalte op van de castraatzanger Gasparo Conti, bijgenaamd *il virtuoso*, die in haar tweede roman *De virtuoos* (1993) de hoofdrol kreeg.

Maar meer wordt duidelijk dat De Moors schrijven zelf vaak uitermate muzikaal is. Het zit vol stemmen en tegenstemmen, vol dynamiek, vertragingen en versnellingen, vol thema's die met elkaar harmoniëren en contrasteren. Al in het eerste verhaal van haar debuut *Op de rug gezien* (1988) zet ze de toon van wat in later werk steeds rijker wordt omspeeld.

In *Op de rug gezien* gaat het om een alleenstaande vrouw, een pianolerares, dieverliefdraaktop de vader van een van haar leerlingen. Of beter gezegd: misschien, want ze wordt eigenlijk verliefd op de woorden waarmee hij het huiswerk van zijn zoon becommentarieert. De jongen krijgt voor haar hoe langer hoe meer de betekenis van een *postillon d'amour*, iemand die boodschappen tussen twee op zichzelf staande werelden overbrengt. In haar fantasie brengt ze die sferen bij elkaar in een muziekstuk dat *quatre mains* gespeeld moet worden. Maar de koortsachtige verbeelding over een ontbrekende wederhelft heeft haar gedachten inmiddels volledig op hol doen slaan. Als ze de man uiteindelijk in levenden lijve ontmoet, is de teleurstelling ontstellend. Toch is het een ontnuchtering die voor haar niet helemaal onverwacht

komt. Ze heeft zich eigenlijk al aangekondigd in het angstvisioen van de vrouw dat beiden hetzelfde deel van de partituur hebben ingestudeerd. 'Variation pathétique' heet het verhaal. Het betreft hier een thema waarop De Moor in al haar boeken op verschillende manieren en soms zeer geraffineerd zal variëren - het gaat om erotische verlangens die opgeladen worden door droombeelden waarin zelfs de sentimentaliteit een kans krijgt.

Door de liefdeszang, die zich daaruit losmaakt, mengen zich vervolgens gevoelens die je onder het begrip *maladie d'amour* zou kunnen vatten -gevoelens waaruit zich langzaam maar zeker een *mélodie de mort* loszingt, een rouwzang over het afsterven van het lief-

desgevoel. Hoe intens en hartstochtelijk dat ook ooit is beleefd, ten slotte lijkt het onvermijdelijk dat die gevoelssnaar de volheid van haar klank verliest. Ooit dooft de vlam van de liefde. Ook in haar nieuwe roman roert Margriet de Moor die ongrijpbare, onnaspeurbare en ondoorgrondelijke relatie tussen liefde en dood weer aan. Nu in de liefde tussen de zigeuner Joseph en de Twentse boerendochter Lucie, die vanaf het allereerste moment brandde als een magnesium-vuur. Althans, zo wil de dorpspraat het. Maar was dat ook zo?

We schrijven de roemruchte jaren zestig. In de eerste scène worden ze opnieuw opgeroepen via de gesprekken in café De Kraan. Het is het drukste uur van de dag. Borrelpraat gaat over en weer. Er is het eerste contact tussen het tweetal; op het eerste gezicht gaat het om een onbetekenend voorval. Iemand die een sigaret wil, maar even zonder zit. Dan is er een aansteker, een hand die Lucie haar lievelingsmerk aanbiedt. Zulke gebaren lijken zich altijd met betekenissen te laden die een geruchtenstroom op gang brengen. Zo ook hier. De roddel leidt vervolgens een reeks van anekdotes en vertellingen in, verhalen die verhalen oproepen, stemmen die lang vervlogen tijden actualiseren, 'van een soort mensen zo boordevol lucht dat die er hoe dan ook uit moet: als gelamenteer en getier, als lied en, daar gaat het hier om, als verhaal. Familie-en avonturenroman'.

Zigeuners zijn grenzeloze vertellers, hun verhalen klinken als hun muziek, de woorden volgen het ritme van hun hartslag en ademhaling, maar worden nooit verankerd in geschreven taal. Uit die veelheid van stemmen geeft de roman er één het woord en schrijft zijn geschiedenis: die van Joseph. Die wordt tegen de achtergrond gehouden van de geschiedenis van het hele zigeunervolk, een historie die een verstrengeling is van lief, leed, geweld en eeuwenlang verdragen grof onrecht. Joseph is een geboren verteller met een hang naar het theatrale. Moeiteloos bijna spint hij Lucie volledig in met verhalen die elk detail van amandel-boor, houtvuur, egel, vis en waterstroom opnieuw tot leven weten te wekken. Ook aan het eind van de roman, wanneer zijn stem niet meer spreekt, boort ze zich door de geluidsmuur van de dood heen en blijft in Lucies hoofd doorzingen.

Het verhaal over het gemeenschappelijk leven voor dit tweetal begint in september 1963, wanneer ze elkaar voor het eerst ontmoeten op de boerderij van Lucies vader Gerard. Die boerderij valt ergens in het oosten van het land te situeren, in de buurt van Benckelo - een streek met historie overladen. In vroeger tijden trokken er geregeld plunderende Spanjaarden, Pruisen en Fransen doorheen. Daarnaast is het een plek waar Josephs vader in de oorlogse jaren van '42 en '43 regelmatig zijn toevlucht zocht. Totdat hij wordt afgevoerd naar Duitsland en daar vlak voor de bevrijding in een concentratiekamp zal sterven.

Van een ontroerende schoonheid is het moment waarop Gérard zijn aanstaande schoonzoon Joseph voor het eerst het erf ziet opkomen en hem voor zijn doodgewaande vriend Jannosch houdt. Vader en zoon lijken als twee druppels water op elkaar. Het is dan rond twaalf uur in de middag, het uur van de *mulo* waarvan men zegt dat 'de zon even stil is gaan staan om de mulo, om hij-die-dood-is de gelegenheid te geven zijn reis aan de andere kant van het graf te onderbreken en in de streek waar hij ooit thuis was even stilletjes, kalmpjes op visite te gaan'. Die streek is voor Joseph allereerst de warmte die Lucie hem bood.

Joseph is in zich een wat ongedurig type, iemand die zich maar moeilijk blootgeeft. 'Die onrust van hem heb ik altijd begrepen,' noteert de ik-vertelster, iemand die

dichtbij Lucie staat, als een zuster bijna, en vanuit haar eigen zwerflust een zeker engagement met Joseph voelt. Tegelijkertijd is ze te veel van het dorp zelf gebleven, om het anders zijn van Joseph helemaal zonder vooroordeel te doorgronden. ‘Huizen en straten zijn bakens die wij zelf in ons hoofd hebben aangebracht, net als kalenders en klokken en opgeschreven verhalen. Maar in Josephs memorie zitten een paar andere dingen, wielen en paarden en blaffende honden die allemaal aandringen op vertrek.’ Lucie is een meid die vroeger nogal eens werd gepest om haar rode haar, het feit dat ze op school maar moeilijk kon meekomen, en haar wereldvreemdheid. Ze sluit zich graag in zichzelf op, van ‘alle werelden vindt ze haar eigen wereldje het beste’.

Zo'n zestien jaar zal hun verhouding duren, drie kinderen krijgen ze en samen bouwen ze een succesvolle paardenstoeterij op. Aan het begin van iedere zomer

begint Josephs zigeunerbloed sneller te stromen en vertrekt hij in een of andere grote Chevrolet, Mercedes of Buicknaar hetzuiden, naar Joegoslavië of Italië, om er familieleden en geestverwanten te ontmoeten. In het najaar keert hij dan weer terug. Nooit zijn er opzichtig nieuwsgierige of indringende vragen van haar kant. Bij zijn terugkeer stapt hij moeiteloos terug in de tredmolen van zijn gezin, zij geniet vervolgens van wat hij aan verhalen heeft meegebracht en die voor haar stukje bij beetje een licht werpen op de - vaak wrede - geschiedenis van zijn volk.

Dat gaat zo door tot in het jaar van zijn dood, wanneer ze hem op de dag na zijn aankomst in Benckelo betrapt in het bed van haar grootste vijandin, Christina Cruyse. Na de kinderen waren het vooral de paarden dit bijzonder tweetal met elkaar verbond. Maar uitgerekend een paard markeert de ontbinding van hun liefde. Een getijgerd paard, een Appaloosa waarvan de afstamming teruggaat'op Spaanse voorouders met Moors bloed'. Het dier is Lucie door Christina te koop aangeboden. Christina gebruikt het tevens als lokaas om Joseph te verleiden en in haar armen te vangen. Na dat fatale moment voelen Lucie enjoseph voor het eerst in al die jaren het verlangen 'om voorgoed met elkaar te breken'. Maar al scheurt het hart, breken doet het niet. De dood is hen daarvoor trouwens te vlug af, al zal de keerzijde daarvan ook wel duidelijk zijn. Wat besproken had moeten worden, blijft voor goed onuitgesproken.

Zoals in wel meer verhalen van Margriet de Moor verkennen ook de protagonisten van *Hertog van Egypte* behoedzaam elkaars innerlijke wereld. Daarbij stuiten ze nogal eens op hermetisch gesloten innerlijke plekken bij zichzelf en de ander. Omgekeerd sluiten ze zich regelmatig op in een betekenisvolle zwijgzaamheid. Wat ontvouwen wordt, wordt nooit helemaal bloot gelegd. Er blijft altijd onbesproken wat de kern van het mysterie zou kunnen zijn. Het zoeken daarnaar begint meestal als het al te laat is, als er iets voorgoed verloren is gegaan, definitief dood is. Zoals bijvoorbeeld in *Eerst grijs dan wit dan blauw* (1991) de passage waarin Robert in het uur van zijn hartstocht plotseling overpeinst dat 'zijn vrouw te lang is weggebleven, dat hij toestemming heeft haar uit haar onderwereld terug te voeren en daarbij wel om mag kijken, dat hij haar zelfs beet mag pakken'. Robert eist hier rechten voor zich op, die zelfs zijn voorbeeld Orpheus niet bezat toen hij de gestorven Eurydice naar het land van de levenden wilde terugvoeren. Zo hevig is zijn verlangen naar hereniging, maar, zoals later zal blijken, te laat ingezet.

Wat hij wil, is niet meer mogelijk, hooguit op een andere manier. De Orfeus-mythe is een embleem voor de herinnering, de oergrond voor de verbeelding. Hoe die partieel uitkomst kan bieden laat een verhaal zien dat dicht bij *Hertog van Egypte* staat. Het gaat om een novelle die Margriet de Moor in haar bundel *Dubbelportret* (1989) opnam met als titel: 'Op het eerste gezicht'. Het verhaal preludeert, zo blijkt achteraf, in verschillende opzichten op haar nieuwe roman, te beginnen bij het motief van de gestorven geliefde en de troostende werking van de herinnering.

Andere elementen waarin beide vertellingen op elkaar lijken zijn: een hoofdpersoon die een vreemde is voor de omgeving; het platteland als locatie; de geheimzinnigheid rond een onbekende liefde van de gestorvene; in dit geval eveneens een man. Zijn vrouw speurt na zijn dood alle hoeken van haar geheugen af om hem terug te roepen in haar herinnering, zoekt naar de intonatie van zijn stem, zijn geur, tekens en gebaren, om iets van de intimiteit van anderhalf jaar huwelijksleven opnieuw op het spoor te komen. Pas nu hij dood is, realiseert ze zich hoe weinig ze van hem wist. Met zijn dood is een vroegere verliefdheid van hem uitgegroeid tot een bijna obsessieve

fascinatie. Een toestand die vergelijkbaar is met de situatie waarin Magda in *Eerst grijs dan wit dan blauw* nog tijdens hun huwelijk Robert brengt, nadat ze bijna drie jaar lang uit zijn leven is verdwenen. Een dode plek in hun privé-geschiedenis die ook de liefde heeft aangetast. Compositorisch zijn er eveneens overeenkomsten. Je zou roman en novelle in de reeks van zogenaamde zusjesverhalen kunnen onderbrengen, verhalen waarin over zusjes verteld wordt of, breder gezien, waarin vrouwen met een speciale onderlinge band over elkaar het woord voeren. Het titelverhaal uit *Dubbelspel* is er een voorbeeld van, *Ik droom dus* (1995) bevat er eveneens een aantal van, het eerst geschrevene 'De andere kunne' bijvoorbeeld of'Nijd'. Bij deze verhalen tekent Margriet de Moor aan dat ze

eveneens gelezen kunnen worden als essays 'over lezen, luisteren en vertellen'.

Vertellen en musiceren zijn bezigheden die het uurwerk manipuleren. Zolang ze voortduren, wordt de tijd opgeheven, staat de klok stil, doen jaartallen er niet toe. Alles vloeit in elkaar over. Dat is wat in *Hertog van Egypte* gebeurt. De roman is een stroom van verhalen, verhalen over geloof en bijgeloof, over vetes die decennia overbruggen, over Parasja en haar verhouding met Joseph waarop geen zegen rustte, over eeuwen van vervolging onder allerlei regiems, over de strop waarin Josephs betovergrootmoeder stierf in 1722 op de markt in Zutphen, collaboratie en verzet in de Tweede Wereldoorlog, de gaskamer waarin Jan-nosch Franz en zijn familie vermoord zullen worden, op die ene na, Joseph die bij toeval aan de dood ontsnapt wanneer hij samen met zijn zestienjarige neef Paulko op het station de trein uitloopt om een pakje sigaretten te kopen.

Maar voorop staat het verhaal over Joseph en Lucie, over een liefde die de tijd leek te trotseren en toch doodging, over de opheffing van het verdriet daarvan in een dodenzang. *Hertog van Egypte* kent een schitterend einde, een sprookjesachtige thuiskomst in de eeuwigheid. Het verhaal speelt zich afin 1422, als de hertog van Egypte met groot gevolg de stad Deventer binnentrekt, en heeft het karakter van een *rite de passage*. Het gezelschap weet met zijn charmes, zijn muziek, paardenhandel en kunsten de stad te betoveren. Tot op een onverdacht ogenblik de hertog weer verder trekt. Mensen wuiven hem na 'maar geen van hen neemt hem zo uitvoerig op als de boerenmeid, een stevig kind met waterogen en van dat rossige hoog-gotisch haar, dat weet dat haar leven geen enkele zin meer heeft als... "Neem me mee!" schreeuwt ze met dezelfde, uiterste daad van het hart als waarmee ze zijn blik heeft gevangen.' Haar roep wordt verhoord.

Bij uitgeverij Contact verschenen van Margriet de Moor achtereenvolgens *Op de rug gezien, Dubbelportret, Eerst grijs don wit dan blauw* (AKO literatuurprijs), *De virtuoos* en *Ik droom dus. Hertog van Egypte* verscheen bij uitgeverij Querido.

De boekhouding
J. Heymans

Ontroeringsfactoren

Dient een geslaagd stuk proza - een verhaal, novelle of roman - eigenlijk altijd een onvergetelijk mooie zin te bevatten? Iemand die deze vraag ongetwijfeld bevestigend zou hebben beantwoord, was de Utrechtse schrijver CCS. Crone (1914-1951). Dikwijls wist hij in één zin meer tot uitdrukking te brengen dan een andere schrijver op een hele bladzijde. Daar was zijn bijzondere werkwijze mede debet aan. Tijdens zijn omzwervingen door de Utrechtse binnenstad verzamelde Crone soms gedurende meer dan een jaar allerlei ‘ontroeringsfactoren’ die hij op strookjes papier schreef. Deze observaties en invallen werden genummerd. Had hij er vele honderden verzameld, dan legde hij ze op de vloer en schoof ze geduldig in een volgorde totdat daaruit de contouren van een verhaal opdoemden. Vervolgens plakte hij het aldus verkregen concept-verhaal in een oud kasboek. De laatste loodjes bestonden uit het (correct) stileren van de ontroeringsfactoren en ‘het onmerkbaar aan elkaar lassen van de gemonteerde details’, zoals Crone in een interview met G.H. Wallagh in het Hollands Weekblad van 6 april 1940 onthulde. Met deze omslachtige werkwijze bereikte Crone een stilistische perfectie van de afzonderlijke zinnen. Een van de vele mooie voorbeelden daarvan is te vinden aan het slot van de - uit 1100 ontroeringsfactoren opgebouwde - novelle *Het feestelijke leven* (1939) als Crone het overlijden van Claartje, de vrouw van Henk Buysman, beschrijft:

> Heel in de verte klonk muziek. Dat zouden de engelen wel zijn. Ze liep over een grote vlakte. ‘Henk’ riep ze, maar hij was er niet. De klokken begonnen al te luiden. Ze zag een scheepje varen; het wiegde zachtjes op de stroom.
> Buysman zag, hoe haar tong nog even trilde. Zo gauw het ophield, voelde hij de leegte. Toen hij aan de tuinkant de gordijnen dichttrok, bleef hij kijken, hoe de wind de wingerdranken langs de schutting schuurde. De bladeren werden al rood. Er zaten dit jaar veel peren aan de boom. Claartje plukte ze altijd met de hark. Depottenbegonia'swarenin alle richtingen omgewaaid. Er lagen broodkorstjes op het stoepje en aan de waslijn wapperde een schortje. Hij herinnerde zich, hoe hij met haar de grote vlag uithing en later, achter het schuurtje, de kleertjes van Eefje, die nog feestelijker waren. In de huiskamer bogen de chrysanten diep over de rand van de vaas, alsof ze de kwaliteit van het tafelkleed onderzochten.

Op grond van dergelijke subtiele fragmenten werd het werk van Crone soms wel vergeleken met dat van Nescio of Simon Carmiggelt (die in de zomer van '79 in de Domstad een beeldje van een man met een schuiftrompet onthulde, ter nagedachtenis aan de Utrechtse schrijver). Regelmatig leidde Crones werkwijze evenwel tot een verbrokkelde verhaalstructuur - zoals bijvoorbeeld het geval is in de novelle *Gymnasium en liefde* (1936) - waardoor zijn novellen en verhalen toch iets minder toegankelijk zijn dan die van Nescio en Carmiggelt. Dit is ongetwijfeld de belangrijkste reden dat het werk van Crone met al die trefzekere zinnen relatief

onbekend is gebleven. Bovendien bracht de omslachtigheid van Crones werkwijze met zich mee dat zijn literaire oeuvre niet erg omvangrijk is geworden, al heeft hierbij natuurlijk ook zijn betrekkelijk vroege overlijden een rol gespeeld.

Het 'Verzameld proza van CCS. Crone', dat onder de titel *De schuiftrompet* werd uitgebracht, omvat drie novellen en tien verhalen. Gerekend 'naar de royale vormgeving van de eerste editie van *De schuiftrompet* uit 1947, beslaat het niet meer dan honderdnegentig bladzijden. In het najaar van 1996 verscheen de vijfde druk van dit 'Verzameld proza van CCS. Crone'. De ondertitel van deze gebonden editie met een stemmige foto van Frans Lapoutre op het stofomslag is in zoverre misleidend dat het boek niet al het proza van

Crone bevat. Zo ontbreken bijvoorbeeld de door Crone in eigen beheer uitgegeven novelle *Stephan en Li-zette*. Fragmenten met keermotieven uit de roman *Stephan* (1933) en het persklaar gemaakte gedeelte van het eerste hoofdstuk van de - uit 1553 ingeplakte ontroeringsfactoren bestaande - 'kasregister-novelle' *Dansen(d) met de bruid*. Desondanks komt de kracht van Crones schrijverschap in *De schuiftrompet* genoegzaam aan het licht. De terugkerende motieven in de drie kleine novellen en de tien zeer korte verhalen zijn de alom aanwezige muziek van carillons en draaiorgels - dikwijls compleet met de gespeelde titels -, de bloemen, de feesten, de sprookjes, het ontslag in de crisistijd en de onvermijdelijke dood. Alleen al in de novelle *Gymnasium en liefde* geven bijna twintig hoofd- en bijfiguren de geest. De grijpgrage hand van Magere Hein en de verbrokkelde verhaalstructuur nemen overigens niet weg dat ook *Gymnasium en liefde* allerlei alinea's en zinnetjes vol verfijnde formuleerkunst bevat. Zoals: 'Maandag was Tamme jarig. Onze klas heeft hem bloemen gegeven. In ruil daarvoor overhoorde hij de les niet en heeft weer de aardigheden verteld uitzijnleraarsloopbaan'. Of: 'Bij zijn afscheid van de school hebben we hem bloemen en een zilveren vulpotlood gegeven. Op het ogenblik, dat hij ons daarvoor dank bracht, leek hij heel oud. Hij zei, dat ervoor zijn leervak altijd hard was gewerkt, dat er onder zijn lessen wel eens wrijving was geweest, maar dat we altijd hard gewerkt hadden, al was er wel eens wrijving geweest'.

Deze en andere voorbeelden in *De schuiftrompet* weerspiegelen dat CCS. Crone het prototype van een zinnetjeschrijver was,- een auteur die zich in eerste instantie door de afzonderlijke zinnen laat leiden en niet door het verhaal. Anders gezegd: een stuk proza van een zinnetjesschrijver is los van de verhaallijn te genieten. Dit onderscheid tussen de zinnetjes- en de verhalenschrijvers heb ik min of meer te danken aan AL. Snijders. Deze columnist bij een paar regionale dagbladen in het Oosten van het land bundelde zijn krantenstukken, vergezeld van de bijbehorende brieven aan de hoofdredacteur, in *Ik leef aan de rand van de wereld* (1992), *Het kalme glijden van de boot naar de waterval* (1992) en *De taal is een hond* (1993). A.L. Snijders is een zinnetjesschrijver pur sang. Laat één voorbeeld voldoende zijn: 'De taal is een hond, j e kunt hem laten slapen, je kunt 'm rustig op het erf laten lopen, je kunt ermee naar het circus en je kunt er een agressieve vechtersbaas van maken. Maar het is helaas bijna niemand gegeven geen hond te nemen'.

Mentaal vreemdgaan

Tot de bewonderaars van Crones literaire werk behoort onder meer Gerrit Krol. De montagetechniek die deze Gronings-Drentse schrijver in een groot deel van zijn romans hanteerde, doet een beetje denken aan de werkwijze van zijn Utrechtse voorganger. Ook de romans van Krol zijn voor het merendeel fragmentarisch opgebouwd, - verzamelplaatsen van superbe zinnen, veelvuldig doorstoken met witregels. In vergelijking met de schrijfstijl van Crone is die van Krol echter soms wat laconieker en zeker veel humoristischer.

Toch is de fragmentarische structuur van de romans van Krol na *De man achter het raam* (1982) een beetje op de achtergrond geraakt. Sedertdien lijkt hij een andere weg ingeslagen. Een mooi voorbeeld daarvan is zijn jongste roman, *Middletons dood*. Dit boek omvat enerzijds een herschrijving van de vroege, gefragmentariseerde

roman *De ziekte van Middleton* (1969), anderzijds een vervolg daarop. Deze chronologie blijkt alleen al uit de titels: dood komt immers vaak na ziekte. *De ziekte van Middleton* handelt over mentaal vreemdgaan - je denkt aan een ander wanneer je met je geliefde vrijt. Van de ruim tweehonderd bladzijden die de roman in de eerste druk telde nam Krol uiteindelijk een bladzijde of vijftien over. De rest herschreef hij drastisch, zodat de hele roman tot een bladzijde of honderdtwintig werd teruggebracht. Dit proces is Krol niet vreemd. Eerder herschreef hij de roman *De weg naarSacramento* (1977) tot het 'tweelingboek' De weg *naar Tuktoyaktuk* (1987). Met de herschrijving van *De ziekte van Middleton* ging Krol nog een stap verder: hij schreef er gewoon nog ruim honderd bladzijden bij. Feitelijk maakte hij dus een vervolgroman. Met al z'n illustraties en grappen zoals strafregels en formules had *De ziekte van Middleton* een collage-achtig karakter. Krol toverde dit 'winterboek' om tot de schitterend doorgecomponeerde roman *Middeltons*

dood, handelend over zulke zaken als waarheid en leugen, doodstraf, pornografie, en, zoals dikwijls in de boeken van Krol, het schrijverschap. Waar de illustraties in de vervolgroman zijn verdwenen, heeft de vrouwelijke hoofdfiguur Regina O'Hara veel meer re-lief gekregen. Bovendien is *Middletons dood* een boek met een uitermate verrassend slot,- even droog als ongenadig. Ook daarin verschilt deze nieuwe roman sterk van zijn voorganger, want die eindigde met de drie klassieke puntjes. Waarmee Krol maar wilde zeggen: dit boek had nog wel honderden bladzijden door kunnen gaan.

Ook *Middletons dood* getuigt van Krols gevoel voor onvergetelijke zinnen. Een van de allermooiste is misschien wel deze: ‘Het duidelijkste besluit dat je als man en vrouw kunt nemen is: neuken, ook al dacht je even tevoren dat je elkaar niets te vertellen had.’ Uit een boek als *Middletons dood* kun je fonkelende zinnetjes blijven citeren: ‘Het hogedrukgebied van het geluk wordt nu met de lichte beweging van een dirigentenhand verlaten. We moeten verder. Interessant. Benieuwd naar een ongeluk zijn we altijd. Zelfs een beetje als het onszelf betreft.’ En dan heb ik het nog niet eens over de verrassende gedachtegangen waarin al die fonkelende zinnetjes uitlopen: ‘Ik wil nog koffie en grijp een stuk papier omdat me opeens iets te binnen schiet. Het betreft de verhouding tussen leven, kunst (schilderkunst), pin-up en porno, en weer terug naar het leven, in een cirkel. Waan en werkelijkheid. En de liefde. We moeten de liefde niet vergeten. Dus: leven, kunst, pin-up, porno, liefde en leven. Een vijfhoek. In het algemeen heb ik wel fiducie in de vijfhoek - die onder andere de gulden snede heeft opgeleverd en de getallen van Fibonacci... het doet er niet toe. Het zijn van die schema's die men na voltooiing en verworven inzicht in elkaar frommelt.’

Een sleutel in een slot

Dankzij een aardige bijkomstigheid is de overstap van *Middletons dood* van Krol naar *Het groen van Delvaux* van Willem Brakman minder groot dan dat hij op het eerste gezicht lijkt. Claparèd, het vrouwelijke hoofdpersonage in de nieuwste roman van Brakman, heeft veel weg van de liggende vrouw op het schilderij *Acropolis* van Paul Delvaux. Zij verleidt een zekere Middleton (!) die zijn fortuin in slijpstenen heeft gemaakt, tot de stichting van een Middleton and Murray Foundation in Holland. Mogelijk was de pornoster Margeret Middleton hiervan een erfgenaam, al heb ik zulks niet kunnen ontdekken in *Middletons dood*. Deze stichting heeft dezelfde oogmerken als de gelijknamige *foundation* in Amerika: ‘overleg op het hoogste niveau en samenwerking op cultureel gebied tussen het bedrijfsleven en de kleine universiteiten’. Namens deze stichting belanden Quilp en Tuub Tibbes, de beide mannelijke hoofdpersonages in *Het groen van Delvaux*, uiteindelijk op De Wildenborch, een buitengewoon zonderling academisch instituut nabij Vorden. Daar verzorgen beide heren niet alleen lezingen, maar ze wonen ook diverse andere voordrachten bij. Deze uitweidingen heeft Brakman ingebed in allerlei spitse en vermakelijke dialogen tussen Quilp en Tuub Tibbes waarin het introverte en het collectieve tegen elkaar worden uitgespeeld. Tezamen met de overpeinzingen van de ik-figuur Quilp in een huis aan de Haagse Oranjestraat (dat nog een rol speelt in

de *Boeken der Kleine Zielen)* werpt dit alles een interessant licht op Brakmans schrijverschap. Sterker nog, *Het groen van Delvaux* is eigenlijk een heel geschikte inleiding tot het o zo omvangrijke oeuvre van Brakman. Niet alleen laat hij in deze roman - zij het in de marge - een aantal personages opduiken die al bekend zijn uit vorige romans, hij geeft ook commentaar op het parabelachtige karakter van de verhalen van Kafka, 'een religieus genie zonder religie', en het oeuvre van Simenon: 'Hij is een veelschrijver, [...], in hogere zin, iemand die het van de grote stroom moet hebben als een noodzakelijke voorwaarde. Nu en dan dobbert er dan een meesterwerk tussen, maar ik vrees dat hij dat zelf niet eens merkt.' Wat zou ik van Brakman graag een essay - of, liever nog, een novelle - lezen over de merkwaardige levenswandel van Simenon!

Maar Brakman heeft het in *Het groen van* Delvaux, ook al laat hij het personage Quilp het woord doen, bovenal over zijn eigen schrijverschap. In een college op De Wildenborch roert hij bijvoorbeeld het geheim van zinnen aan, 'volgordes van woorden, combina-

ties binnen de vluchtige blik, die ons door een gril van het toeval worden aangereikt of die toevallig door het oor worden opgevangen, maar waarin literatuur huist. Veelzeggende combinaties, de diepe klank van het orakel, vreemde boodschappen, waarbij het dubben erover vergeleken kan worden met het morrelen van een sleutel in een slot, dat opeens verrassend openspringt,' Vervolgens geeft hij een paar zinnen waarin wordt weerspiegeld dat 'wie niets heeft te verbergen ook niets heeft te zeggen' en 'dat schrijven een poging is om het onzegbare te zeggen'. Een van deze in een cahier opgetekende zinnen luidt: ''s Avonds pakte mijn grootmoeder mijn grootvader in de kraag en bracht hem naar bed.' Maar er staan oneindig veel mooiere zinnetjes in *Het groen van Delvaux*. Ik geef een paar voorbeelden.

> De oude vrouw dutte al half en meende dat iedereen van haar hield. Iemand aan de overkant gooide een emmer licht uit het raam. Ze knikte, de meisjes werden schoon dacht ze en de mannen zacht door dat licht, maar voordat iemand zijn mond open kon doen was het venster alweer gesloten.

En zoals gebruikelijk bij een Brakman-roman is de slotzin weergaloos: 'Gelijk heeft ie, Van Gogh leerde mij al dat een stoel tragisch kon zijn.' Brakman is een onnavolgbaar zinnetjesschrijver.

De kunst van het verliezen

Brakman beschouwt in *Het groen van Delvaux* een door de werkelijkheid aangereikte zin als een slot dat door het morrelen van een sleutel plotseling openspringt. Nicolaas Matsier omschrijft in het stukje 'Al-lemansslot' in de bundel *Dicht bij huis een* oude sleutelbos als 'een ingrediënt voor een vanitas-schilderij, een oefening in de kunst van het verliezen, en een voorbereiding op de kunst van het heengaan'. In zekere zin is de bundel *Dicht bij huis* te lezen als een vervolg op Matsiers veel genomineerde autobiografische roman *Gesloten huis* (1994), maar de domicilies in beide titels zijn heel verschillende. Waar het ene huis in Den Haag stond, staat het andere aan 'de rafelrand van de stad, [...], de noordpunt van de Jordaan'. In en rondom deze woning stuit Matsiers op allerlei kleinigheden des levens die hem gedurig in beslag nemen. Wat dit betreft is de schrijver Matsier het Jordaanse neefje van de romancier en kunstbeschouwer K. Schippers. Hij heeft een akelig precies gevoel voor hoe hij iets moet verwoorden. Hoeminie-mer zijn onderwerp, des te grootser zijn zinnetjes. Een van de vele hoogtepunten in *Dichter bij huis* is, naar mijn smaak, het stukje 'Vlinder en zoldernatuur' waarin Matsier beschrijft hoe hij, al vertalende op de zolder, wordt afgeleid door een uit het niets opgedoken vlinder. Via het geritsel achter een ansicht dat de vertaler aanvankelijk niet eens was opgevallen, komt de vlinder langzaam maar zeker in zijn gedachten terecht. 'Vlinder en zoldernatuur' is één grote aaneenschakeling van fraaie zinnetjes. Zo vraagt de vertaler zich bijvoorbeeld af door welke achtergronden hij wordt omringd: 'Het zachte gezoem van het ventila-tortje dat de computer voor oververhitting behoedt. [...] En - allicht - het geluid van de toetsen, zo onbenoembaar anders dan dat van de allengs steeds

vergetener schrijfmachine. Gedempter, sneller, maar vooral anders van hoedanigheid. Meer als kleine snelle passen die onder water gezet worden. Of op natte platte stenen?'

Nutteloze kennis

Tot zover een paar van de beste zinnetjeschrijvers van de hedendaagse Nederlandse literatuur. Er zijn er natuurlijk nog wel een stel - van A. Alberts tot en met Koos van Zomeren, maar je kunt in zo'n kort bestek als dit nu eenmaal niet alles willen. Graag had ik deze verhandeling besloten met een paar enthousiasmerende alinea's over ‘Niets is mooier dan nutteloze kennis’, de vierde bundel met stukjes van AL. Snijders, maar dat boek is er helaas nog steeds niet. Ik kan dus niet anders dan teruggrijpen op de drie voorhanden zijnde bundels met ‘Berichten aan een hoofdredacteur’ van AL. Snijders. Daarom blader ik weer in *De taal is een hond*. En mijn oog valt op het volgende: ‘De zon doet haar best als we lavendel snij den op het Prats des Rots. Nee, dat is niet goed geformuleerd. Als je aan het strand ligt om bruin te worden, doet de zon -eventueel haar best, maar als je werkt, gebukt, met een

sikkel in de hand, niet een kwartiertje, maar uren en uren, dan is de zon een echte ploert.'

Dan valt me als vanzelf een typering van een zinnetjesschrijver in. Je kunt een boek van een zinnetjesschrijver openslaan en zomaar ergens beginnen te lezen. De context doet er eigenlijk nauwelijks toe. Moge dit alles een aansporing voor AL. Snijders zijn om de bundel 'Niets is mooier dan nutteloze kennis' af te ronden. Zo snel mogelijk.

Literatuur

De schuiftrompet, Verzameld werk van CCS. Crone, is een uitgave van Querido. *Middletons dood* van Gerrit Krol en *Het groen van Delvaux van* Willem Brakman verschenen eveneens bij Querido. *Dicht bij huis* van Nicolaas Matsier werd uitgegeven door De Bezige Bij. De boeken van Al. Snijders verschenen bij Thomas Rap.

Poste restante
Ron Elshout

De onkeerbare kracht van teveel

Een groot dichter worden en dan vallen
Nescio, *Dichtertje*

Wanneer de dichter de verzen ‘zo woest uit de bodem / getrokken’ heeft en zijn ‘grote zalige zingen’ is uiteindelijk aan drukpers, binder en boekhandelaar toevertrouwd, dan doet hij er goed aan zich te realiseren dat hij iets onomkeerbaars in gang gezet heeft. Slauerhoff dichtte al: ‘Maar toen het lag ontdekt, leek het verraad. /[...] Hij wilde 'tweer verheimelijken - te laat: / Het lag voor allen bloot.’ Het onverbiddelijke gevolg van publicatie is immers dat lezers en critici met ‘je uiteengescheurde hart’ aan de haal gaan. Wat kan er gebeuren als je literaire schepping een eigen leven gaat leiden?

Nadat zij in het literaire tijdschrift Maatstaf enkele gedichten gepubliceerd had, vroeg de uitgever ‘om meer’ en debuteerde Anna Enquist in 1991 op zesenveertigjarige leeftijd met de bundel *Soldatenliederen*. De bundel werd juichend ontvangen en de dichteres kreeg de C. Buddingh'prij s. De flapteksten van de herdrukken citeren gretig uit die eerste besprekingen: ‘briljante dichtbundel’, ‘mooi debuut’, ‘elan en scherpzinnigheid’ en zelfs het ronkende: ‘het zou een understatement zijn haar *Soldatenliederen* te bestempelen als hét poëziedebuut van 1991’. Het verhaal gaat dat de dichteres van deze reacties zo van slag was, dat ze drie maanden niet heeft kunnen schrijven.

Maar er school een adder onder het gras en wie het juryrapport van de C. Buddingh'prijs goed gelezen had, zag de halmen albewegen: ‘[...] een mooie bundel die geen exegeten maar lezers verdient,’ schreef de jury. Als de jury met exegeet ‘uitlegger’ bedoelde dan had ze gelijk, want de poëzie van mevrouw Enquist heeft geen uitleggers nodig. Waar deze gedichten ‘over gaan’ is meer dan evident, het staat er zéér letterlijk in:

> 's Nachts is hij bang, hij twijfelt
> aan zichzelf, aan ons, de wereld.
> Ik neem hem in mijn arm
> en zonder spreken vaag ik
> de oorlog weg en kinderkanker,
> mijn eigen dood, het monster van
> de tijd.
>
> (‘Mijn zoon’)

Elders in dezelfde bundel: ‘pijn en bloedbad’, ‘schema van de wanhoop, / glanzende partituur van eenzaamheid’, ‘allerergste wanhoop’. Ondanks het gejubel in het begin ontstond over dit woordgebruik enige discussie en de dichteres was er nogal verbaasd over ‘dat het volgens de gangbare mening verboden is een gevoel als zodanig te beschrijven. [...] Wanhoop mag je geen wanhoop noemen, huilen geen huilen en woede geen woede.’ Wat de dichteres even over het hoofd zag hier, is dat een woord als ‘wanhoop’ het gevoel wanhoop niet *beschrijft*, laat staan verbeeldt of oproept,

maar alleen maar benoemt. Als je als dichter al vindt dat gedichten ‘iets met gevoelens’ te maken hebben, dan is het verstandig niet zo naïef als Anna Enquist te zijn en je wél een beetje op de hoogte te stellen van ‘de gangbare mening’. Niet dat een beginnend dichter zich altijd aan die vigerende mening moet aanpassen, maar het voorkomt misschien teleurstellingen. Je kunt de eerste twee regels uit de hierboven geciteerde strofe toch moeilijk ‘plastisch’, ‘beeldend’ noemen? Alleen daarom al zou elke dichter, zo niet andere dichters, dan wel Vestdijks *Glanzende kiemcel* gelezen moeten hebben.

Maar het werd erger; de poëzie van Enquist kan blijkbaar veel agressie oproepen. Er verscheen een pamflet onder de veelzeggende titel ‘Waarom zijn de gedichten van Anna Enquist zulke shitgedichten’. Daarin fileren de schrijvers het gedicht ‘Sublimatie’, dat blijkens een aantekening geschreven is naar aanleiding van Schuberts *Sonate in Bes*, DV 960. Toegegeven, in hun hilarische bui slaan zij, ook stilistisch, wel een beetje door, maar de eindconclusie is onverbiddelijk: dat gedicht is kitsch. Of wat bij een ‘muziekgedicht’ beter past, maar dodelijker is: vals.

Wanneer is poëzie vak? Je zou kunnen zeggen: als de woorden of beelden die de dichter gebruikt te groot, te zwaar zijn voor het onderwerp waar hij over schrij ft. Je krijgt dan, wat ik maar noem, een Tollenseffect. Die schreef in de trant van: 'Hef aan! Hef aan de luit! Laat dreunen nu de wanden!' Voorwaar een aardige toonzettingvoor de beschrijving van een aardbeving, maar het gedicht blijkt uiteindelijk te gaan over het eerste tandje van zijn kind.

Wanneer Enquist 'de allerergste wanhoop' wil verbeelden, schrijft ze bijvoorbeeld (in het gedicht 'Als water ben ik uitgestort'): 'Ik brul met doorgesneden keel, / zonder geluid, van woede en verlies.' Wéér worden emoties als woede en verlies *genoemd* en van het beeld dat er vóór staat kunnen we toch minstens zeggen dat de dichteres zich hier overschreeuwt, waardoor zo'n passage zijn doel geheel voorbijschiet. In hetzelfde gedicht, dat, voor zover ik dat kan zien, niets met de oorlog of met het joodse gedachtegoed te maken heeft, geeft ze het abstractum tijd een hoofdletter en het predikaat 'kamparts' mee. Mare Reuge-brink heeft, mijns inziens terecht, in een bespreking van Enquists poëzie dit 'een wel zeer onkies, fout en beledigend beeld' genoemd en verbindt daar de strenge conclusie aan dat het haar ontbreekt aan het 'gevoel voor de waarde van woorden'.

Je kunt als dichter aan dit alles natuurlijk glad maling hebben. In *Jachtscènes* schrijft Enquist ergens, in een overigens ander verband: 'Klets maar raak, dacht ik', maar het is onmiskenbaar dat zij in de loop van de tijd zo nu en dan probeert een enigszins ingetogener toon aan te slaan. Enigszins en zo nu en dan - dat wil dus niet zeggen dat het dan altijd 'goed' gaat, want waarom ze aan een eenvoudig gedicht, dat de dichteres zelfs als 'het mooiste' beschouwt, die laatste zin toevoegt, is me een raadsel. Ziet ze nu echt niet dat ze mij, de lezer, het heldere heel-de-wereld-gevoel dat in het gedicht opgeroepen werdjuist door die uitleguithan-den slaat?

Winterdag

Mijn zoon was zeven jaar; zijn schaatsen
waren veel te groot. Wij zagen vissen en
een kikker onder het ijs, suisden langs riet,
langs elf verzonnen steden, aten bevroren
chocola en zaten op de wal. Wij vonden
in het veen een potscherf. Heel de wereld
lag helder en droog aan onze voeten.

Schrap één keer 'langs', vervang de laatste zin door 'en suisden langs het riet' - een bijna-herhaling die de terugtocht verbeeldt - en er is een *zuiver* en puur *(ver)beeldend* gedicht.

'Met bloedende vuisten / op het plaveisel hiertegen zijn.' -wat is er dan aan de hand, oorlog, dood, ziekte? Nee, 'de dochter' gaat op kamers wonen. Heel erg, maar als je voor dit soort emoties al zulke woorden gebruikt, wat dan als het er écht toe doet?

In haar vierde bundel, *Klaarlichte dag*, eindigt het gedicht 'Ontsnappen' met het advies: 'Sta op, grijp de tralies, / haal de diepste adem en / scheur je hart uiteen.' Maar... eh... als iemand in 'de kooi van dag en nacht' (en ik lees daar maar even in: de kooi van het dagelijkse leven, terwijl er in het gedicht sprake is van nog minstens vijf andere kooien) gevangen zit, dan zou je toch verwachten dat hij... eh... de tralies

uiteenscheurt en niet zijn hart, want dan ga j e namelij k dood. En het gedicht ook. Maar dat blijkt niet waar; er mag in de poëzie van Enquist, van wie je tenminste kunt zeggen dat ze zichzelf trouw gebleven is, *enigszins* iets een heel klein beetje veranderd zijn, inmiddels heeft er in de kritiek een kleine ommezwaai plaatsgevonden. Het is wel duidelijk dat Enquist ‘geen dichteres van ingetogen weemoed of ironie’ is en ook dat het ‘vooral het heftige temperament is’ ‘waardoor haar poëzie er binnen Nederlandse verhoudingen uitspringt, de ongetemperde emotionaliteit’. Zij bezit gelukkig ‘een naturel soort dichterlijk raffinement dat het pathos in goede banen leidt’; desondanks (dezelfde criticus in dezelfde bespreking) scheert haar ‘poëzie nogal eens langs de rand van kitsch’ en ‘soms tuimelen ze [sic] er overheen’, maar met die duikeling weet een andere recensent wel weg: ‘Enquist is namelijk op haar sterkst als ze de macht over het stuur verliest, als ze met meedogenloze metaforen uit de bocht vliegt, als de zo lang in toom gehouden emoties losbreken.’

Maar, ten eerste, een emotie is iets anders dan een metafoor en, ten tweede, zo'n ‘meedogenloze’ meta-

foor slingert mij, de lezer, nu juist óók het gedicht uit. In de slotzin van ‘Winterdag’ vertoef ik écht niet meer bij ‘mijn zoon’, maar loop vast in een aforisme van een dubbeltje.

Oordeel nummer drie: ‘Dat de gevoelens af en toe sterker zijn dan de formuleringen die ze moeten dragen, dat gevoeligheid wel eens afglijdt naar sentimentaliteit [...] valt allemaal weg tegen de onmiskenbare gedrevenheid [...] van haar dichterschap.’ Alsof juist bij een dichter de formuleringen niet sterker zouden moeten zijn dan de gevoelens.

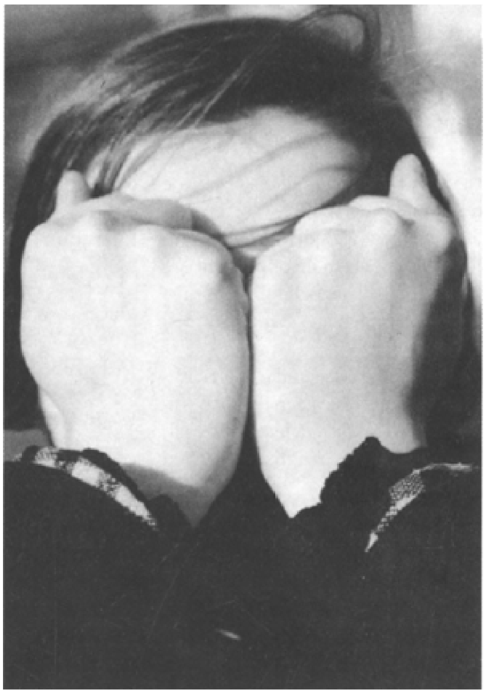
De moraal voor de debutant: passeer redacteur en uitgever, teken het contract en trekje geen fluit aan van de kritiek, die draait vanzelf bij. *Soldatenliederen* is aan zijn negende druk toe, *Jachtscènes* aan zijn vierde. Een aantal exegeten draaide bij, lezers zijn er blijkbaar en Tollens' standbeeld staat pontificaal in een Rotterdams park. En ik denk dat om dezen éénen man deze wanstaltige stad *niet* gespaard zal blijven op den grooten dag.

Literatuur

Anna Enquist, *Soldatenliederen* (1991, 1996⁹), *Jachtscènes* (1992, 1996⁴), *Een nieuw afscheid* (1994) en *Klaarlichte dag* (1996) verschenen alle bij De Arbeiderspers, Amsterdam.

‘Waarom zijn de gedichten van Anna Enquist zulke shitgedichten’ is opgenomen in: Erik Bindervoet, Robbert-Jan Henkes, *Waar wij voor zijn en tegen* (1996). De Harmonie, Amsterdam.

Willem Broens
Resttijd



De ogen van een kat

Zij kan niet slapen. Ze bedenkt de hele kamer nog een keer. Soms weet ze dat alles bedacht is aan haar omdat ze de dromen niet aan de praat kan krijgen. De hele nacht kijkt ze met vuisten voor haar ogen. Ze komt niet meer beneden. Ze hoort dunne gesprekken. Alleen de toonhoogtes komen boven. Het is alsof ze in het donker schrijft en niet kan lezen wat er staat. Ze voelt af en toe de sterren tussen de tenen zitten en kijkt in de ogen van een kat om te zien hoe laat het is. Er wordt stof uit haar handen geklopt.

Foto: Lies Neve „anonymus" 1996

[Nummer 245]

Voorwoord

Het verschijnen van een nieuwe Nederlandse vertalingvan het beroemde boek van Miguel de Cervantes Saavedra door Barber van de Pol vormde de directe aanleiding voor dit themanummer, dat volledig is gewijd aan 'de Don Quichot'. Barber van de Pol licht in het openingsartikel enkele vertaalkeuzes en -problemen toe. Frans Oosterholt vroeg enkele hedendaagse Spaanse auteurs naar hun mening over het boek van Cervantes. Peter Altena, Ron Elshout, Rein Bloem en J. Heymans gaan in hun artikelen in op de geschiedenis van 'Don Quichot' in Nederland en op de invloed die het boek heeft gehad op verschillende Nederlandse auteurs. Verder is er aandacht voor de manier waarop de Don en zijn onafscheidelijke metgezel in de beeldende kunst zijn afgeschilderd. Tenslotte - en illustratief voor de wijd verspreide invloed van de figuur van Don Quichot - bevat dit nummer een tweetal artikelen waarin wordt ingegaan op respectievelijk het pricipe van de 'donquichoteske' roman bij Marthe Robert en op de mimese-theorie van René Girard.

Barber van de Pol
Het hoofd van een ander
Over het vertalen van de Don Quichot

Iedere keer komt dit werk me verknip ter voor: vertalen. Dat was al de eerste keer zo, toen ik dreigde samen te vallen met de hoofdpersoon uit *Rayuela: een hinkelspel*, van Julio Cortázar, die mij minstens zo boeide als mijn omgeving, en helemaal tijdens de avonturen van de lucide gek Don Quichot van La Mancha, waaraan ik vier jaar werkte. Hij heeft me langdurig van mijn stuk gebracht. Maar vertalen heeft behalve z'n weerloze en invoelende ook z'n berekenende kanten. Het impliceert langdurig logeren in het hoofd van een ander en dat hoofd eigenmachtig afzoeken totalle bruikbare elementen zijn gevonden.

Vertalen is een baatzuchtige logeerpartij, maar terloops doet een vertaler zoveel algemene en bijzondere kennis over zijn gastheer op, dat hij diens ideale bepleiter zou kunnen zijn. Ik zeg dit omdat het de onderneming minder brutaal en willekeurig maakt. Persoonlijk heb ik nooit kunnen nalaten boeken die mij aanspraken, en dat waren de meeste, te begeleiden met verslagen van wat ik meende te hebben ontdekt. Al heten ze bescheiden of zelfs onzichtbaar, vertalers zijn bemoeials en tegelijk de taaiste lezers die men zich kan denken. Ze zouden veel meer te vertellen moeten hebben.

Wat zijn vertalers? Een te ruime vraag; laat ik proberen me een specifieke groep voor te stellen: de vertalers van de Don Quichot. Het kost moeite. Ik zie weinig of niets voor me, en al helemaal geen groep. Zouden er geen stromingen, denkrichtingen, gezworenen onder de vertalers te destilleren zijn? Er is een mooi verhaal denkbaar over een handvol vertalers die met elkaar de erfenis van een gedeelde liefde bewaken en deze manipulerenderwijs aan de man brengen, of juist strikt voor zichzelf houden, totdat een afvallig of publiciteitsgeil lid, enzovoort. Borgesachtige verhalen zouden dat zijn.

Borges was bovenmate geïnteresseerd in vertalers, misschien omdat hij geïnteresseerder was in vertolkingen of interpretaties van het oude dan in het nieuwe. Hij heeft een mooi essay geschreven over de vertalers van de *Duizend-en-één Nacht* Zulke essays zijn zeldzaam, omdat aandacht voor vertalers zeldzaam is. Met de vertalers van de *Don Quichot* is dat niet anders.

Ik moet toegeven dat ook ik me niet of nauwelijks in hen heb verdiept. Dat zou studie vergen en de eigen praktijk in de weg zitten. Verreweg de meeste vertalers van de bijna vier eeuwen oude Don Quichot liggen trouwens net de Don zelf en zijn schepper allang in hun graf, dat bovendien in veel gevallen inmiddels geruimd zal zijn. We spreken over een tijdsbestek van bijna vier eeuwen en over een boek dat na de Bijbel al direct het meest vertaalde van de wereld was.

Er lopen op dit moment - bewerkers, inkorters en berijmers, dus het gros *niet* inbegrepen - schat ik nog dertig Don Quichot-vertalers op aarde rond. Ik hoor daar sinds kort bij. Van de gestorven en levende lotgenoten ken ik een enkeling van naam maar niemand persoonlijk, zoals ze mij niet kennen. Gesteld dat er mooie sekten bestaan, dan zouden we een mooie sekte kunnen vormen, een supergespecialiseerde leesclub, maar we denken nooit aan elkaar, al hebben we jarenlang aan hetzelfde gedacht. De congressen die gelegenheid tot kennismaking gaven, heb ik niet bezocht.

Wij vormen een Babylonische verzameling klonen naar het edele aangezicht van Miguel de Cervantes Saavedra. Hem, zijn hoogsteigen Schrift, menen we tot in de finesses te kennen. In die Schrift waren we en zijn we geïnteresseerd, niet in elkaar.

Dit is waar, maar niet helemaal. Je hebt bij alles wat je doetje voorbeelden, lastig of plezierig. Voor mij gold als vertaler van Cervantes in de eerste plaats een voor de hand liggende bekendheid met het gelegenheidskoppel C.F.A. van Dam, hoogleraar te Utrecht, en de dichter J.W.F. Werumeus Buning, die samen in de

loop van de Tweede Wereldoorlog als laatsten vóór mij de intregrale Don Quichot in het Nederlands vertaalden. Ik gedenk hun kennelijke plezier in de tekst met reserve. Als studente van de joodse hoogleraar Van Praag is mij misschien te vaak ingepeperd dat zij tijdens de bezetting, de tijd waarin hun vertaling verscheen, niet deugden. Dat mag bij de waardering van hun prestatie niet tellen, maar het doet mijn glimlach om hun over de hele linie al te leutige taalgebruik verstarren. Ik ben bereid hen te bewonderen als ik maar niet van hen hoef te houden.

Cervantes op 53-jarige leeftijd

Er is een andere uitzondering te midden van de in totaal pakweg vijfduizend mij onbekende Don Quichot-vertalers en dat is er één voor wie ik vaak in onvoorwaardelijke bewondering heb gebogen, oostwaarts, westwaarts, waar hij ook mag zijn in zijn vertalers- of schrijvershemel. Het is de Duitse romanticus Ludwig Tieck. Eind achttiende eeuw maakte hij een min of meer integrale Duitse vertaling van de Don Quichot die zo voortreffelijk gebekt is dat ze tijdloos bleek te zijn, net als het oorspronkelijke werk.

In Duitsland is het nog altijd dé vertaling, maak ik op uit het feit dat ik de paperback (Diogenes Verlag, Zürich, 1987) daar zomaar van een stapel in een doorsneewinkel in een doorsneestad kon betrekken. Tiecks vertaling zag tussen 1799 en 1801 in Berlijn het licht; in 1837 schreef Heinrich Heine er een nawoord bij dat in mijn recente exemplaar is opgenomen en toch past het geheel nog in een colbertzak.

Zou er veel door Tieck zijn weggelaten? Zo ja, dan gehoorzaamde hij vast aan de mores van zijn tijd; ik weiger de Cervantes congeniale Tieck van gemakzucht of slordigheid te betichten. Ik wil, met Dick Hillenius (*De hand van de slordige tuinman*) wijzen op de functie van slordigheid, als uiting van een open, snelle, vrije geest, want muggenzifters zijn altijd aangepaste geesten. Laten we niet vergeten hoe slordig Cervantes zelf was, en daarover valt zoveel verzachtends en zelfs positiefs te zeggen, dat kritiek verstomt en in bewondering omslaat. Tieck was een vertaler met een

vanzelfsprekende lef en een perfect gevoel voor de geestige controverse tussen geijkt en ongeijkt bij Cervantes.

Behalve Van Dam, Werumeus Buning en Tieck is er een vierde Don Quichot-vertaler die me te binnen schiet, maar die heeft niet eens bestaan. Ik heb het over Pierre Menard, een naam hem gegeven door Jorge Luis Borges. Deze hap-snap wetenschapper, zoals Borges hem schetst, schrééf de Don Quichot eerder dan hij hem vertaalde. ‘Hij wilde,’ aldus Borges, ‘geen tweede Don Quichot maken maar dé Don Quichot.’ En Borges vervolgt: ‘Onnodig hieraan toe te voegen dat hij nooit het werktuiglijk overschrijven van het origineel op het oog heeft gehad; hij stelde zich niet ten doel het te kopiëren. Zijn bewonderenswaardige ambitie was enkele bladzijden te produceren die - woord voor woord en regel voor regel - zouden samenvallen met die van Miguel de Cervantes.’

Menard kreeg twee hoofdstukken van de honderdzesentwintig voor elkaar. Over enkele van de kloven, voetangels en klemmen waarop hij tijdens zijn verbazingwekkende onderneming stuitte, gaat Borges' verhaal ‘Pierre Menard, schrijver van de Don Quichot’,

gedateerd in 1939 en gesitueerd in Nîmes. Dat is tevens de geboorteplaats die Borges Menard toedichtte. Wij, Quichot-vertalers, benijden Pierre Menard. We zouden allemaal het liefst de *schrijver* van de Don Quichot zijn, vanwege onze beroepsmatige drang tot de groots t mogelijke gelijkenis. Onze vertaling woord voor woord en regel voor regel met het Spaans van Cervantes laten samenvallen was het verlangen dat ons aanvankelijk dreef, maar het verschil tussen talen liet het niet toe en het plezier in de eigen taal heeft ons tenslotte verzoend met het onvermijdelijke verraad dat aan ons werk kleeft. Zonder dat plezier kan het nooit wat worden. Pierre Menard heet dus schrijver van de Don Quichot te zijn, en toch leeft in mij over zijn hoedanigheid een vraag die ik nooit ergens gesteld heb gezien. Menard kwam uit het land van Descartes, Mallarmé en Valéry. Hij was als gezegd een Fransman uit Nîmes. Publiceerde hij, is mijn twijfel, zijn Don Quichot in het Frans of in het Spaans? Borges vergeet dit vreemd genoeg te ver tellen en uit het verband wordt het niet duidelijk. Het maakt wel degelijk iets uit. Veronderstel dat zijn twee hoofdstukken in het Frans waren gesteld, was hij dan niet in feite de beroemdste *vertaler* van de Don Quichot in plaats van de tweede *schrijver* ervan?

Sjors van de rebellenclub

Als vertaalster van de Don Quichot heb ik vier jaar lang in het hoofd van Cervantes gelogeerd. Ik ervoer hem als een geestverwant, een artistieke grote broer, een coöperatieve compagnon - als hij gekund had. Het verschil in leeftijd (twintig mensengeneraties) en in landsaard (hij een Spanjaard, ik Nederlandse en vertalend voor ‘de Nederlander van nu’) is frappant. Ruggespraak met deze bron van alles was onmogelijk. Ik was voortdurend gedwongen tot keuzes die soms eigengereid lijken, maar altijd vanuit vermeend begrip en met respect zijn gemaakt. Het feit dat het om zo'n beroemd boek gaat, maakt dat het - meer dan in de meeste gevallen - een boek van iedereen is en niet alleen van mij.

Er komt geen noot in mijn vertaling voor. Cervantes gebruikte ook geen noten en zijn tijdgenoot Quevedo noemde noten ‘pispotten onder het bed van een boek’, en zo is het. De Don Quichot is een leesboek en wel het levendigste en spontaanste dat we kennen; het lijkt onder je ogen te ontstaan terwijl je het leest. Dat plezier mag niet worden vergald door betweterij of smorende angstvalligheid. Laten we niet vergeten: de inconsequenties in deel I zijn door Cervantes zelf in deel II tot vondsten gemaakt. Hem kun je vertrouwen.

Ik las het boek voor het eerst in zwaar bewerkte vorm in de *Sjors van de Rebellenclub*, toen ik tien was. Zou ik toen hebben geweten dat Don Quichot boekenfiguren naspeelt en dat Sancho Panza...? Natuurlijk niet, ik wist van niks, maar ik vond het ook zo al prachtig. Daarom was ik zo wantrouwig toen de latere hoogleraarvertaalwetenschap in Amsterdam, mevrouw Van Leuven-Zwart, in haar proefschrift beweerde dat zij bij eerste lezing, nog wel in de onverkorte, trouwe versie van Van Dam en Werumeus Buning, niets aan het boek had gevonden en de kracht pas ontdekte toen ze het in het Spaans las. Dat was de reden waarom ze, gewapend met deels nieuwe taalkundige termen, eens ging kijken wat er allemaal aan die vertaling schortte, tot de conclusie komend dat er niets van deugde. Haar opsomming

van semantische of anderssoortige ‘verschuivingen’ is in z'n onbeduidende ijver buitengewoon lang, vreugdeloos en treurigstemmend.

Op haar onwaarschijnlijke uitgangspunt dat een literaire tekst door een vertaler om zeep geholpen kan worden, iets wat - al is de ene vertaling beslist beter dan de andere - sporadisch gebeurt en dan vooral bij poëzie, baseerde Van Leuven ten koste van Van Dam en Werumeus Buning een model ter beoordeling van vertalingen dat aan alle magie van het schrijven, vertalen én lezen voorbijgaat. Aanvankelijk vond ik het idee van zo'n model wel aardig, want de hang naar theoretiseren en op hol slaande speculaties is me niet vreemd, maar een model dat onzin blijkt te zijn, kan beter zo snel mogelijk in een map naar de kelder verdwijnen om eerzaam te verschimmelen. Bespottelijk dat tientallen studenten-pennewippers dat model onder het mom van wetenschap in de loop van de tijd hoofdschuddend hebben losgelaten op de vogelvrije schare der verraders.

Van Leuvens model is erop uit fouten te registreren.

Ik wil in mijn vertalersvrijheid de kreet aanheffen: Leve alles wat fout durft te lijken! Leve de slordigheid, om bij Hillenius' typering te blijven. Zo'n stelling impliceert - hoe paradoxaal het ook klinkt -een pleidooi voor plezier, maar ook voor nauwkeurigheid. Zonder honderdduizend weloverwogen staaltjes van durf, anders genoemd vrijheden of zogenaamde fouten, kan een vertaling nooit op vleugels gaan en nooit adequaat de geest van een boek weergeven. Vermoorden kan een vertaler zijn auteur niet. Diens geest blijft ons vanuit de lulligste versie tegemoet waaien. Wie kind-af is en een geschoold lezer neemt geen genoegen meer met drastische bewerkingen en inkortingen, maar hopelijk is het hoofdschudden hem vreemd gebleven.

De achterkant van een Vlaams tapijt

Wie denkt dat een boek en een vertaling van dat boek in feite één boek zijn, heeft het principe van vertalen niet begrepen. Mijn vertaling, gebaseerd op Cervantes' oorspronkelijke tekst, sluit hierop aan, maar is Cervantes niet. Een vertaling *kan* zijn uitgangstekst niet zijn. Dat wordt door het publiek en ook door het recensentendom voetstoots vergeten. Er is onbeschrijflijk veel aan noem het maar verschuivingen gepleegd voor die nieuwe tekst, de vertaling, er was, maar boekbesprekers hebben het bijna altijd oververtalingen alsof ze het over het oorspronkelijke werk hebben; de vertaling moet immers de suggestie wekken het oorspronkelijke werk te zíjn. Ze hebben over alle verschuivingen, compensaties en vondsten heengelezen en deze zonder meer geaccepteerd, op een enkel, vaak misplaatst blijk van alertheid na.

En vertalers weten niet wat ze ervan moeten denken, want was dat niet de bedoeling? Wie aan vertalen begint, zal als een Pierre Menard op de suggestie van gelijkheid mikken. Anders had hij beter kunnen kiezen voor de Nabokov-methode: afzien van het avontuur vertalen en kiezen voor een omschrijvende of beschrijvende vertaling zonder de illusie van een literaire tekst, aangevuld met een notenapparaat dat vele malen het aantal tekstbladzijden overtreft.

Een notenapparaat is uiteraard altijd mogelijk en kan zo uitgebreid zijn als je maar wilt - je kunt van ieder vertaalprobleem studie maken - maar ik zou vertalers willen oproepen stelselmatig, zo niet principieel van noten af te zien en hun al vertalend opgedane kennis, als ze daar kans toe zien, onder te brengen in essays en zelfs proefschriften. Het is niet te geloven hoe weinig vertalers op hun vertaalwerk zijn gepromoveerd. Mij schiet alleen Ida Gerhardt te binnen. Jammer en zonde dat zo weinig van de meest intensieve vorm van *close-reading* die vertalen is zichtbaar is geworden voor een geïnteresseerd publiek.

De keus tussen een met noten overspoelde of een creatieve aanpak viel voor mij vanzelfsprekend op de laatste. Die twintig mensengeneraties verschil moesten worden overbrugd, een metafysische onderneming die niettemin geen sporen van moeizaamheid mocht nalaten, maar juist natuurlijkheid moest uitstralen. Don Quichot zelf laat zich laatdunkend uit over vertalingen, want die lijken, zegt hij, meestal op de achterkant van een Vlaams tapijt, vol losse draden en lussen. Hij sluit echter nietuit dat een vertaling ook een voorkant kan zijn, dat je het naast het oorspronkelijke tapijt

zou kunnen hangen zonder dat het in wezen of kwaliteit anders is, de vele noodzakelijke verschillen ten spijt.

Weinig soeps of hond in de pot

Een mens hoeft niet te reizen om te kunnen vertalen of schrijven, maar het eerste wat in mij opkwam na het opvatten van het plan de Don Quichot te gaan vertalen, was een reis maken naar La Mancha, de dorre streek op de Castiliaanse hoogvlakte waar Don Quichot en Sancho Panza het gros van hun avonturen zouden hebben beleefd, met enkele uitstapjes naar andere plekken waar hun avontuurzucht hen bracht. We vergeten wanneer we het boek lezen dat ze nooit hebben bestaan en dat overkwam ook mij. Vandaar die zoektocht naar hun sporen.

Wie nog het meest bleek te hebben bestaan, is Dulcinea, Don Quichots geliefde, van wier woning in El Toboso een museum is gemaakt met alle mogelijke tastbare voorwerpen van weleer erin. Bij haar uitnodigende bed gedenken we Don Quichots hooggestemde, kuise liefde voor de aanbeden dame, die uit-

eindelijk een spruit was van zijn verbeelding, dus een spruit van de verbeelding van iemand die zelf verbeelding was.

Ook de herberg waarin over het boek verspreid zoveel vermakelijks en pijnlijks voorvalt en waar de vaak gelaakte intermezzi en lange, ingelaste verhalen plaatsvinden of worden voorgelezen, is tot werkelijkheid gemaakt. Het is, hoe kan het anders, een in de stijl van vroeger gehouden of opgezette herberg waar bezoekers inmiddels iets hebben van pelgrims. In een bescheiden winkeltje zijn bronzen, houten of stenen Quichots en Sancho Panza's te koop, maar ze zijn lelijker dan die in ons hoofd, dus de omzet is gering. In de schaduw van de gaanderij langs het grote voorerf staan tafeltjes klaar waaraan traditionele gerechten kunnen worden gegeten. Ik neem *duelos y quebrantos*, het mysterieuze gerecht dat, zoals op bladzijde één van zijn historie staat gememoreerd, zaterdags door Don Quichot wordt genuttigd en dat door Tieck is weergegeven met ‘arme Ritter’, wat wentelteefjes schijnen te zijn. Die *duelosy quebrantos* (leed en droefenis) kunnen in geen geval veel soeps zijn geweest. In deze herberg worden ze verbeeld door eieren met spek. In de vertalingen of commentaren bij oude uitgaven komen in dit verband ook vaak bonen ter sprake. Ik voelde een poosje voor ‘noodslacht’ (vlees van verongelukte dieren) - een vriendin die lang in Spanje heeft gewoond dacht stellig aan de bloederigste van onze organen -, maar we weten het niet en geen van de vele bestaande notenapparaten en studies geeft uitsluitsel.

Ik heb het gerecht na veel vijven en zessen overeenkomstig de abstracte samenstellende woorden in het Spaans met iets figuurlijks in het Nederlands vertaald dat een aardig bijeffect heeft. Het is ‘de hond in de pot’ geworden. Vertaalwetenschappers opgelet: hier is sprake van een ernstige semantische verschuiving, want die hond staat nergens in het Spaans en die pot ook niet, maar voor mij was het de beste vertaling, anders had ik het anders gedaan.

Wonderlijke onwaarheid

Een Quichot-pelgrim komt bij het nareizen van de Ridder met het Droeve Gelaat en zijn praat- en vreetzieke schildknaap geen pretparkachtige zaken tegen. De molens die doorgaan voor die welke Don Quichot aanzag voor gevaarlijke reuzen, de beroemdste episode uit het boek, draaien verlaten op hun kale heuvel bij het onaanzienlijke dorp iets naar beneden. Er is geen prullenbak of patat- of ijskraam in de verste verte te bekennen en het is zelfs zoeken voor er *überhaupt* een eetgelegenheid in de buurt te vinden is, laat staan eentje die met haar naam zou herinneren aan de niethistorische geschiedenis die daar heeft plaatsgevonden.

Mijn reisgezellin en ik hebben aan de rand van de grot van Montesinos gestaan, de locatie van het wonderlijkste hoofdstuk van het boek, het tweeëntwintigste in deel II, waarin Sancho oprecht aan het verstand van zijn meester gaat twijfelen. Een boer uit de buurt had ons naar de moeilijk te vinden plek in dat lege landschap geloodst en het zou weldra donker worden. We hadden niet eens touw bij ons waaraan we ons konden laten afzakken om met eigen ogen te kijken naar het toverachtige, van oude ridderlijkheid doordrenkte binnenste dat de ogen of - zoals Sancho Panza denkt - fantasieën van Don Quichot daar zagen. Onvergeeflijke nalatigheid, want vanuit

de nuchtere werkelijkheid in ons eigen land lijkt het al te grote malligheid die reis nog eens te maken om alsnog in de diepte af te zakken. Maar daar, waar het verschil tussen echt en onecht, waar en onwaar en toen en nu was opgeheven, droeg alles bij tot het nemen van die stap. Sancho Panza-achtige vrees moet onze verzaking hebben veroorzaakt. De dappere Don Quichot vergeve het ons. En dan te bedenken dat de raven die hem bij de ingang het zicht belemmerden in ons geval genadig verstek lieten gaan.

En Cervantes? Waar was Cervantes? In zijn geboorteplaats Alcalá, de oudste universiteitsstad van Spanje, wordt hij overal op gewijde en geleerde plekken genoemd. Het Cervantesmuseum aldaar - niet een voormalig woonhuis, daarvoor is het te rijk, maar een gebouw dat is ingericht in de geest van zijn tijd - was gesloten. Erg was dat niet want van de schrijver zochten we in feite niets aanschouwelijks. Een bezoek in Madrid aan het woonhuis van Cervantes' antagonist Lope de Vega, tot zijn jaloezie succesvoller met toneel, destij ds het meest in aanzien staande genre, was

aangenaam, maar had weinig te maken met dat boek met z'n eigen, intrinsieke werkelijkheid, z'n eigen helden en anti-helden van vlees en bloed.

Toch heb ik met een helm op vanwege verbouwingen en de pen in de aanslag in de camera gegrijnsd, in een kelder in Argamasilla waar Cervantes in gevangenschap aan deel I van de Don Quichot begonnen zou zijn en dat hij daarom niet op bladzijde één, regel één met name wenste te noemen, maar dat zit anders en voert te ver en stop. (Leest u hiervoor het boek; aan het eind wordt deze kwestie door Cervantes zelf opgehelderd.) Het is een lollig vakantiekiekje. Het gaat niet aan het op te krikken met bespiegelingen die er iets meer van willen maken.

Deze reis was er één die de wonderlijke onwaarheid bevestigde dat Don Quichot en Sancho Panza hebben bestaan. Sancho Panza heeft vele nazaten, merkje als je de dorpen van La Mancha afreist, maar Don Quichot is overeenkomstig zijn verregaande kuisheid zonder nakomelingen gebleven. Cervantes heeft nooit bestaan. Hem, als schrijver, treft immers hetzelfde lot als ons, zijn vertalers: hij is zijn boek en we kennen hem alleen voor zover hij als bijfiguur in zijn boek is terechtgekomen: eenhandig, edelvoorhoofdig, verlicht van geest. De vele boeken over zijn leven lijken evenzovele slagen in de lucht die vooral drijven op een zo nauwkeurig mogelijke schets van zijn tijd. Don Quichotiswaarder geworden dan zijn schepper.

Franse slag

Dé grote valkuil bij het vertalen van een oud boek heet anachronisme, en zo was het ook voor mij bij het vertalen van de Don Quichot. Stel dat alle, bijna alle begripsproblemen met behulp van de vele bestaande studies en met woordenboeken zijn opgelost, dan gaapt je wagenwijd het probleem tegen welk Nederlands dit Spaans zou kunnen dekken. Niet dat van Vondel of Hooft, want Cervantes' taal staat veel dichter bij het Spaans van nu dan het Nederlands van onze grote Gouden Eeuwers bij dat van nu.

Afgezien van het enigszins archaïsche, maar vooral plechtige taalgebruik van Don Quichot, die zich immers een ridder als uit vervlogen tijden waant, en afgezien van nu in onbruik geraakte voorwerpen en begrippen die uiteraard in hun waarde gelaten moesten worden, was er geen enkel beletsel om Cervantes helder, gangbaar en levendig Nederlands in de pen te leggen. Wel moest worden gewaakt voor modieuze termen en uitdrukkingen die direct zouden vloeken met de weten schap dat het boek niet van nu is. Sancho zegt geen ‘okay’, hoogstens ‘okidoo’ en dat niet eens; hij zegt: ‘goed’, ‘best’, ‘komt in orde’. Wie ‘hozen’ kiest in plaats van ‘broek’ moet wel bedenken dat een paar keer terloops ‘hozen’ aardig is, maar dat een hogere frequentie zou gaan storen als ouderwets of lolbroekerig. De factor frequentie is van het grootste belang bij vertalen.

Vertalers halen rare strapatsen uit die maar net door het gezonde verstand worden gepareerd. Ze bedénken meer revolutionairs dan ze uitvoeren. Halverwege dit lange project kreeg ik een ernstige aanval van purisme die maanden extra werk heeft gekost en tot weinig heeft geleid. De redenatie die eraan ten grondslag lag was ongeveer deze: ‘Het Frans is pas met Napoleon volop z'n stempel op het Nederlands gaan drukken. De Fransige woorden in het Nederlands van daarvoor kwamen meestal

rechtstreeks uit het Latijn en laten zich niet meer als vreemde invloeden voelen. Als je te *veel* Frans in een vertaling van nu stopt, ruikt ze een uur in de wind naar een post-napoleontisch geschrift, en dat mag niet.' Conclusie: de frequentie Frans-luidende woorden moest naar omlaag! Deel I van de Don Quichot kwam in 1605 uit, deel II in 1615; dat was het houvast.

Het arbeidsintensieve gevolg was dat ik met behulp van de etymologische woordenboeken en het Groot Woordenboek der Nederlandse Taal alle naar het Frans riekende woorden controleerde op herkomst en eerste vindplaats in het Nederlands. Wist u dat 'atoom' al oud is? Inderdaad, bestaat al sinds Democritus, maar het *klinkt* modern en is daardoor niet overal te gebruiken. 'Jaloezie' (Latijn *zelosus*) is pas na Cervantes en vóór Napoleon in het Nederlands gekomen, dus misschien een twijfelgeval. Is 'naijver' trouwens wel hetzelfde als jaloezie, van oudsher? 'Kado' mocht duidelijk niet, 'gouverneur' wel, 'plafond' niet want 'zoldering' is uitstekend Nederlands en zelfs juister voor het bedoelde, tegen 'kwaliteit' in bepaalde betekenissen is geen bezwaar, 'guirlande' is mooi te

vervangen door ‘bloemfestoen’; ‘recent’: nee; ‘verve’: nee; liever ‘beitelen’ of ‘griffen’ dan ‘graveren’. Enzovoort. Het leek wel de Nederlands-Franse oorlog in mijn hoofd.

Uiteindelijk werd mijn Nederlands zo Fransloos dat ik het percentage weer moest fatsoeneren, wat ik niet al te angstvallig heb gedaan, met de Franse slag, zogezegd, voorlopig genezen van welke bevlieging van purisme ook.

Vertalen betekent interpreteren. Weliswaar denk je dat jouw lezing de juiste of op z'n minst juist is, maar anderen schijnen daar anders over te kunnen denken of te hebben gedacht. De Don Quichot is een parodie op een avonturenroman, maar is zelf ook een *high brow*-getinte avonturenroman, meer een avonturenroman van de geest. Het is geen burgerlijke roman zoals die in de vorige eeuw tot z'n hoogtepunt kwam en moet daar ook helemaal niet op lijken. De Don Quichot mag de eerste roman zijn, het is tegelijk de eerste anti-roman. Hij is los van toon en los van opzet, en de elementen erin ondermijnen elkaar voortdurend. Dat is de charme van het boek en dat heeft bij het vertalen consequenties op alle vlakken.

Het Spaans kent een frequent gebruik van het voltooide en onvoltooide deelwoord. ‘Op de deur kloppend kwam hij binnen.’ ‘Geslagen viel hij op de grond.’ Als je die frequentie in het Nederlands te hoog opvoert, gaat de tekst er eigenaardig uitzien en dat is niet gerechtvaardigd, want in het Spaans zijn die vormen doodgewoon. Wij hebben daarom terecht de gewoonte het voltooide of onvoltooide deelwoord op te lossen, reden waarom een Nederlandse vertaling van een Spaanse tekst altijd langer wordt dan die tekst zelf. (Dit geldt ook voor andere talen waarin die grammaticale vormen nog gangbaar zijn.)

Nu zijn er twee mogelijkheden om die vormen op te lossen, via nevenschikkend (en, maar, toen) of via onderschikkend zinsverband (omdat, hoewel, nadat). In het ene geval benadruk je het karakter van de pioniersachtige, spannende avonturenroman, dus het *cheek in tongue* vertellen; in het andere fatsoeneer je de tekst in de richting van de burgerlijke roman. Overigens heeft de meester van de burgerlijke roman, Thomas Mann, de losheid en spontaneïteit van Cervantes de hemel ingeprezen, want je kunt op beide fronten de beste zijn: hij op het zijne, en die ander op dat van hem.

Ik heb voor de eerste mogelijkheid gekozen, voor een zo consequent mogelijk nevenschikkend zinsverband (‘en toen, en toen’), in aansluiting op de vele klinkklare ‘en toenen’ die Cervantes zelf aanreikt. Ik heb, voor zover ik weet, in zijn geest vertaald, en zinnen opbreken of inkorten was niet aan de orde. Het is een keuze die nergens mag storen en niet eens mag opvallen, maar die de Nederlandse tekst een heel andere toon geeft dan bij die andere keuze. Het resultaat moet welluidend zijn; het moet muzikaal zijn, met inbegrip van de Cervantes' eigen dissonanten. Muziek is de basis van iedere aantrekkelijke tekst. Hoe muziek in taal onstaat, is zo'n ingewikkeld en deels onbewust proces, dat het niet na te vertellen is, maar ik hoop dat elders, in een langer bestek, een beetje aanschouwelijk te maken - al was het maar om nog eens te laten zien hoezeer een vertaling tegelijk niét en wél hetzelfde is als de tekst die eraan ten grondslag ligt.

Barber van de Pol [1944] is publiciste en vertaalster Spaans. Voor haar vertaling van Rayuela, een hinkelspel *van Julio Cortázar kreeg ze de Nijhoffprijs voor vertalers. Onlangs verscheen van haar bij Uitgeverij Querido een bundel verhalen en essays onder de titel* Alles in de wind.

Haar vertaling De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha *verscheen in maart 1997 bij Atheneum-Polak & Van Gennep in Amsterdam*.

Frans Oosterholt
Wordt Cervantes over het paard getild?
Bespiegelingen over de lectuur van *Don Quichot*

> *Doch de pen van het genie is groter dan hijzelf, reikt immer verder dan zijn vluchtige intenties, en zonder het zelf goed te heseffen heeft Cervantes de grootste satire tegen de menselijke verheerlijking geschreven* Heinrich Heine

Een postume verafgoding moet de miskenning door zijn tijdgenoten zien goed te maken, en vandaar die meute achterlijke fakirs die zichzelf *cervantofielen* noemen en die van een genie een vulgaire fetisj willen maken. Meester der verdichting, humorist zonder weerga, even groots in het plaatsen van ironische kanttekeningen als Shakespeare, dit alles volstaatniet in de ogen van die fanatici. Men dient hem ook als godheid te erkennen in zijn hoedanigheid van dichter, van schreeuwerige Puritein, van politiek hervormer, van volmaakte erudiet, van taalpurist, en zelfs - hetgeen niet minder verbazingwekkend is - van asceet op het gebied van de persoonlijke moraal... We moeten Cervantes zien zoals hij was: een literair kunstenaar die veeleer uitblonk in de praktijk dan in de theorie; eerder groots op grond van zijn aangeboren gaven dan vanwege verworven volkomenheden. Zijn kennis is verwaarloosbaar, zijn redeneertrant is onbenullig, zijn filosofische speculaties oppervlakkig. In beknopte fragmenten is hij een van de grote meesters van het Castiliaanse proza, helder, doortastend, scherp; maar hij raakt snel vermoeid en dreigt in Italiaanse idiotismen te vervallen of in hinderlijke volzinnen waarin de de ene bijzin op de andere wordt gestapeld. Cervantes leeft niet voort als een groot stilist, noch als koning van de epitheta - al kan niemand hem overtreffen als hij er weloverwogen gebruik van maakt -, en als puur intellectuele krachtpatser stelt hij niet veel voor. Hij is onsterfelijk vanwege zijn scheppingsvermogen, zijn verbeeldingskracht, zijn rijke fantasie, zijn scherpzinnigheid, zijn onnavolgbare humor, zijn grenzeloze charme. Vandaar zijn wereldfaam; vandaar zijn onvergankelijke luister. (Fitzmaurice-Kelly: *A History of Spanish Literature*. Londen, 1898)

* * *

Wanneer de Bijbel van onschatbare waarde is geweest, dan komt dat door hetgeen de talloze lezers, die generatie op generatie hun geest ermee hebben gevoed, erin hebben gelegd; en het is bekend dat er nauwelijks een passage te vinden is die niet op honderd manieren is geïnterpreteerd, al naar gelang de interpreet. En dat is een zeer groot goed. Het is van ondergeschikt belang of de auteurs van de boeken waaruit de Bijbel is samengesteld bedoelden te zeggen wat de theologen, mystici en exegeten erin zien; wat telt is dat dankzij de geweldige inspanningen van vele generaties door de eeuwen heen, de Bijbel een blijvende bron van troost, hoop en bezieling is. En wat men met de Heilige Schrift van het christendom heeft gedaan, waarom zou men dat niet behoeven te doen met *Don Quichot*, het boek dat de nationale Bijbel van de patriottistische religie van Spanje behoort te zijn?

Het is wellicht niet te ver gezocht om de weekheid, karakterloosheid en leegte van het patriottisme ten onzent in verband te brengen met de blikvernauwing, de bekrompenheid van geest en de overweldigende banaliteit van de Cervantes-exegeten en de critici en literatoren die ons boek hebben bestudeerd.

Ik heb geconstateerd dat van alle keren dat in Spanje *Don Quichot* lovend wordt geciteerd, het merendeel de zwakste en oppervlakkigste passages betreft, de meest literaire en minst poëtische, dewelke het minst geschikt zijn om als uitgangspunt te dienen voor filosofische vluchten of de vervoering van de ziel. De passages van ons boek die voorkomen in bloemlezingen,

in verhandelingen over retorica - ze zouden allemaal verbrand moeten worden - of in bundels geselecteerde fragmenten ter lezing op scholen, lijken er willens en wetens te zijn uitgelicht door een schriftgeleerde of Massoreet die de oorlog heeft verklaard aan de geest van de onsterfelijke Don Quichot, hij die voortleeft na te zijn opgestaan uit het graf dat don Miguel de Cervantes Saavedra, prompt na de graflegging en de afkondiging van zijn dood, persoonlijk heeft verzegeld. In plaats van naar de poëzie in *Don Quichot* te reiken, naar het waarlijk eeuwige en universele, blijven we doorgaans steken in zijn literatuur, in zijn vergankelijke en specifieke aspecten. En wat dat betreft, niets kleingeestiger en armzaliger dan Don *Quichot* te beschouwen als een taaleigen Castiliaanse tekst. Hetgeen men trouwens niet vermag, daar vele Castiliaanse boeken in taalkundig opzicht authentieker en puristischer zijn; en wat de stijl aangaat, die van *Don Quichot* gaat ontegenzeggelijk gebukt onder een zekere gekunsteldheid en geaffecteerdheid.

Ik moet het nog sterker zeggen: ik geloof namelijk dat *Don Quichot* absoluut geen goed toonbeeld is van woordkeus en literaire stijl in het Castiliaans, en dat het grote schade heeft toegebracht aan hen die het hebben willen imiteren [...]. Ik ken weinig ondernemingen die onfortuinlijker zijn dan de producten van de naäpers van de literaire vormgeving van *Don Quichot*, afgezien van de maaksels van hen die trachten in bijbelse stijl te schrijven met gebruikmaking van korte zinnen met veel punten aan het eind van de regel en veel *ennen* en eindeloze herhalingen. En zoals een waarlijk bijbelse bries en profetische inspiratie voelbaar kunnen zijn in een woordkeus en stijl die in niets lijken op die van de heilige boeken van de Joden, zo kunnen een *quichoteske* inspiratie en bries een stijl en woordkeus doorwasemen die haaks staan op die waarvan Cervantes zich in zijn onvergankelijke boek heeft bediend.[...]

Ik heb er nooit aan willen geloven dat *Don Quichot* onvertaalbaar zou zijn; sterker nog: ik ben tot de overtuiging gekomen dat het boek er in een vertaling op vooruitgaat, en dat wanneer men het het buiten Spanje beter verstaat dan in het land van oorsprong, dat te danken is aan het feit dat zijn schoonheid niet wordt besmet met de fixatie op het taalgebruik. Of, beter gezegd, daar men alhier zijn innerlijke grootsheid niet vat, bijten zovelen zich vast in zijn stijl en uiterlijke vorm. Die, ik herhaal, bepaald niet aan te bevelen zijn. Er is alles aan gelegen om Cervantes te scheiden van *Don Quichot* en de plaag van *cervantofielen* en *cervantisten* te vervangen door het heilzame legioen van *quichotisten*. We hebben een even groot gebrek aan *quichotisme* als een teveel aan *cervantisme*.

In de literatuurgeschiedenis komt het af en toe voor dat de mens groter is dan de auteur; en zo kan het gebeuren dat wij niet langer in staat zijn over deze of gene schrijver, die een enorme indruk heeft gemaakt op zijn tijdgenoten, een oordeel te vellen, en we verbaasd staan over het prestige dat hij genoot en de invloed die hij uitoefende, terwijl in andere gevallen de auteur superieur is aan de mens en de werken aan degene die ze schreef. Er zijn mannen die vele malen superieur zijn aan hun werken, en er zijn werken die vele malen superieur zijn aan de mannen die ze tot stand hebben gebracht. Sommigen sterven zonder hun genie te hebben uitgegoten in hun geschriften daar ze het hebben vermorst in conversaties, in hun optreden in het openbaar. We staan versteld als schrijvers uit vroeger tijden de meest uitbundige lofzangen aanheffen op een van hun tijdgenoten wier werken ons heden ten dage koud laten, en in zo'n geval moeten we aannemen dat de mens vele malen superieur was aan zijn werken. En in andere gevallen geschiedt het tegendeel.

En ik twijfel er niet aan dat Cervantes een typisch geval is van een schrijver die schromelijk onderdoet voor zijn werk, voor zijn *Don Quichot*. Als Cervantes niet de schrijver was geweest van *Don Quichot*, waarvan het heldere schijnsel afstraalt op zijn overige werken, zou hij ternauwernood in onze literatuurgeschiedenis worden vermeld als een schrijver van de vijfde, zesde of dertiende rang. Niemand zou zijn zouteloze *Novelas Ejemplares* lezen, zoals niemand zijn ongenietbare *Viaje al Parnaso* leest, of zijn Theater. Zelfs de novellen en de uitweidingen die in *Don Quichot* voorkomen, zoals die onwaardige novelle van *El Curioso Impertinente*, zouden de aandacht van de mensen niet verdienen. Ook al is Don Quichot voortgesproten uit het vernuft van Cervantes, Don Quichot is oneindig superieur aan Cervantes. En ei-

genlijk kan men niet stellen dat Don Quichot een kind van Cervantes is; want als deze zijn vader was, was het volk waartussen en waarvan Cervantes leefde de moeder, en Don Quichot heeft veel meer van zijn moeder dan van zijn vader.

Ik zou nog een stapje verder willen gaan: ik vermoed namelijk dat Cervantes stierf zonder zich rekenschap te hebben gegeven van de reikwijdte van zijn Don *Quichot*, en wellicht zonder het goed te hebben begrepen. Ik denk dat als Cervantes zou herrijzen en zijn *Don Quichot* opnieuw zou lezen, hij het even slecht zou begrijpen als de cervantijnse schriftgeleerden en zich aan hun zijde zou scharen. We hoeven er geenszins aan te twijfelen dat als Cervantes zou terugkeren op aarde, hij een *cervantist* zou worden en geen *quichotist*. Men hoeft *Don Quichot* slechts met enige aandacht te lezen om te constateren dat iedere keer dat die goeie ouwe Cervantes in het relaas naar voren treedt en zich overgeeft aan beschouwingen van zijn kant, hij dat doet om een of andere onbetamelijkheid te berde te brengen of een boosaardig en verraderlijk oordeel over zijn held uit te spreken. Zo kan het bijvoorbeeld gebeuren dat, wanneer hij verslag doet van de wonderschone heldendaad van Don Quichot, die erin bestaat om ten overstaan van enige geitenhoeders een redevoering af te steken over de Gouden Eeuw, dewelke ze niet in materiële zin dienen op te vatten -en hierin is de heldhaftigheid van zijn pleidooi gelegen -, Cervantes dit een *zinloze uiteenzetting* noemt.[...]

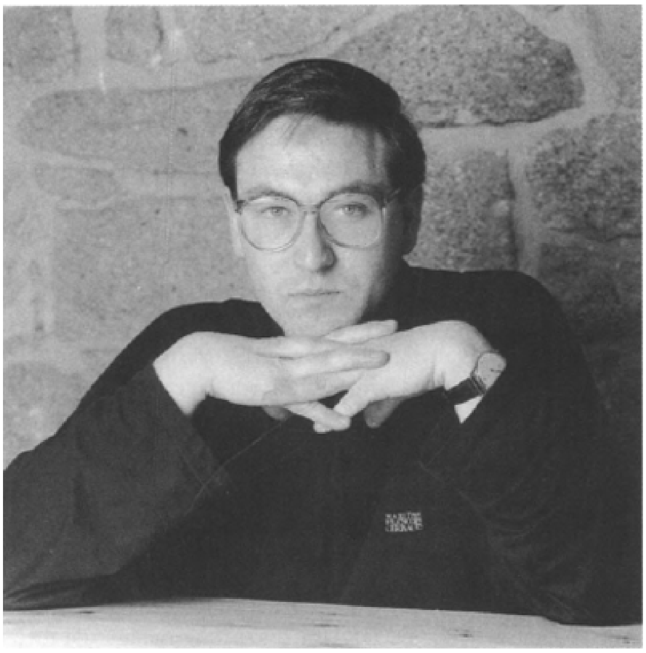
Die arme Cervantes kon met zijn verstand niet bij het onwankelbare geloof van de edelman uit La Mancha, een geloof dat hem ertoe bewoog om zich in verheven bewoordingen tot de geitenhoeders te richten

(Miguel de Unamuna: 'Lectura e interpretación del *Quijote'*. In: *Ensayos* I. Madrid, Aguilar, 1942)

* * *

Geachte redactie

Een paar regels om u mede te delen, in verband met uw verzoek aangaande mijn mening over *Don Quichot* die zou moeten worden gepubliceerd in het tijdschrift BZZLLETIN, dat, hoezeer ik het ook betreur - u heeft geen idee hoezeer -, ik *Don Quichot* niet heb gelezen. Wel andere klassieke werken die onontbeerlijk zijn voor een goed begrip van de wereldliteratuur. Maar niet, gelooft u mij, de roman van Cervantes. Ik weet dat het de - mijn - grote openstaande rekening is in dit leven. Ik weet ook dat ik hem ooit zal lezen, maar te zijner tijd. Wellicht zegt een zesde zintuig - van lijfsbehoud - me dat als ik vandaag *Don Quichot* tot in de uiterste consequenties zou lezen, ik waarschijnlijk binnen enige jaren volledig zal stoppen met schrijven. Met andere woorden, ik vrees dat de schrijver die in me huist al lezend een zoete dood zal sterven.



Javier García Sánchez (foto: Jordi García)

De dingen zijn zoals ze zijn, evenals de omstandigheden waarin ze verkeren. Zo ziet u maar weer, ik ben een Spaanse romanschrijver, ik leg me met hart en ziel toe op de romankunst, maar ik heb *Don Quichot* nog

steeds *niet* gelezen, zodat ik in alle oprechtheid moet bekennen dat ik dienaangaande verstoken ben van een mening. Daarentegen - en zonder over muzikale kennis in strikte of technische zin te beschikken - ken ik alle symfonieën van Schumann of Schubert uit mijn hoofd.

Zou het in diepste wezen niet allemaal zo'n beetje van hetzelfde laken een pak zijn?

Ik betreur het oprecht dat ik u niet van dienst kan zijn. Wellicht bij een andere gelegenheid. Niettemin dank ik u voor uw belangstelling.

Met vriendelijke groet,

Javier García Sánchez[1]

* * *

Ik las *Don Quichot* toen ik klein was - ik zal misschien tien of elf jaar oud zijn geweest - gedurende een week waarin ik het bed moest houden vanwege een verkoudheid. Ik vond het een amusanter boek dan vele andere die ik tot dan toe had gelezen. Desondanks bleef mijn voorkeur uitgaan naar *Historia de la vida del buscón* van Quevedo. Dat had me pas echt geboeid! Vooral het gebruik van overdrijving en ironie, iets nieuws en verrassends voor het kind dat ik toen was. Het zou nog drie of vier jaar duren voordat ik Kafka, Cortázar, Bioy Casares... zou ontdekken en de schellen me van de ogen zouden vallen. Voor iemand die in het Catalaans schrijft, zoals ik, is Cervantes vanzelfsprekend geen last waarvan hij zich moet ontdoen. Maar ik geloof ook niet dat hij dat tegenwoordig nog is voor hen die in het Spaans schrijven. De nationale literaire tradities hebben al lang plaats gemaakt voor een *melting pot* waarin niet alleen de literatuur van de halve planeet door elkaar wordt gehusseld, maar zelfs de narratieve media die zich niet van de drukpers bedienen: film, televisie... .Dat alles van iedereen is, is zo evident dat een schrijver die - in ruimte en tijd - zo ver van Cervantes af staat als de Amerikaan Robert Coover zich in *Pricksongs & Descants* probleemloos van Cervantes kan bedienen en hem ten voorbeeld kan stellen van wat te doen als een intrige ogenschijnlijk in een impasse is geraakt.

Quim Monzó

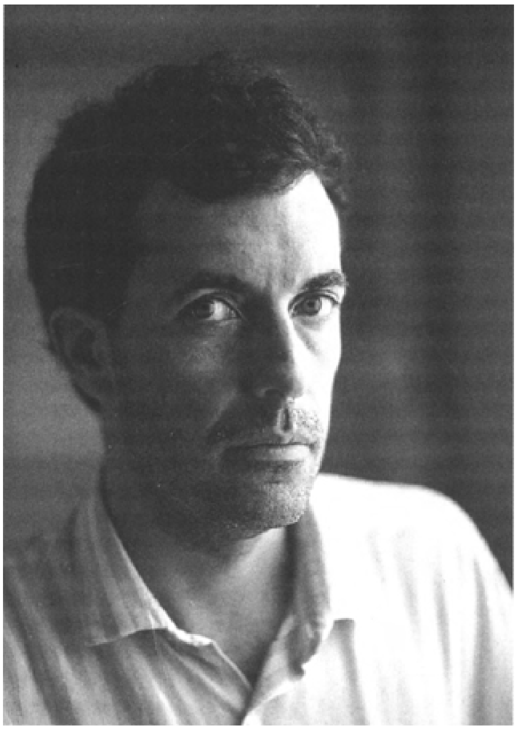
Wat Cervantes' aura van onfeilbaarheid betreft, daar zijn we allang aan gewend geraakt. Hoe langer een schrijver dood is, hoe onfeilbaarder hij wordt. Als de schrijvers van de vorige eeuw al een joekel van een aura hebben, stelt u zich die van de zeventiende eeuw dan eens voor! Met films gebeurt precies hetzelfde. Hoe ouder en hoe zwart-witter de films, hoe meer sterretjes ze krijgen van de critici. Maar dit soort dweperij kan Cervantes en de regisseurs van deze films natuurlijk niet worden aangerekend. Zij leverden naar beste kunnen een produkt af, binnen de omstan-

digheden en de stand van de techniek van hun tijd. Het zijn anderen die hen tot goden bombarderen: zij die er zeker van willen zijn dat ze zich nooit in alle eerlijkheid hoeven af te vragen wat ze van een kunstwerk vinden als iemand hen daarnaar vraagt. En passant sluiten ze daarmee de - uiterst onwaarschijnlijke - mogelijkheid uit dat hun overtuigingen aan het wankelen worden gebracht.

Quim Monzó[2.]

***

In een van zijn essays schrijft Borges dat elk individu ofwel met een platonische ofwel met een aristotelische inborst geboren wordt, en als we uitgaan van de premisse dat in Cervantes deze twee mogelijkheden uitzonderlijk vreedzaam coëxisteren, dan moeten we, in het licht van de ontwikkelingen vanaf het begin van de zeventiende eeuw tot op heden, concluderen dat de aristotelianen, althans vooralsnog, de wedstrijd in hun voordeel hebben beslecht met een heuse doelpuntenregen. In die zin mogen we stellen dat de hoge achting die *Don Quichot* heden ten dage geniet, een van de parameters is van het aristotelisme dat onze westerse beschaving conditioneert, en de andere schaal van de balans wordt met het volste recht ingenomen door *Persiles*, volgens een zekere alternatieve opvatting het andere meesterwerk van Cervantes, om niet te zeggen het eerste, het laatste boek van zijn hand en niet te vergeten het werk dat de warmste sympathie genoot van de vader van deze schepsels. En daarmee komen we aan de hamvraag: kunnen we stellen dat Cervantes zich vergist als hij de voortreffelijkheden van *Persiles* bezingt, een werk dat praktisch unaniem wordt bestempeld als een exponent van een procédé dat toentertijd reeds achterhaald was en sowieso als onmiskenbaar inferieur aan *Don Quichot*, of ligt het eerder zo dat de historische voorspoed van *Don Quichot*, het feit dat de literaire stroming die in dit werk haar oorsprong vond op de een of andere manier de overhand heeft gekregen, bewerkstelligt dat we de geschiedenis herinterpreteren ten gunste van ons gezichtspunt? Hoe dan ook, *Don Quichot* heeft een beslissend aandeel gehad in de keer die de zaken, ten goede of ten kwade, hebben genomen, en slechts een verregaande omwenteling in de maatschappij en de menselijke natuur kan zijn voorbeeldwerking tenietdoen, een omwenteling die zich tot op heden niet heeft voorgedaan, al gaan er stemmen op - met een ondertoon van apocalyptiek, cynisme of domweg walging - die haar aankondigen of zelfs afkondigen.



Miguel de Palol (foto: LM. Palomares)

Miquel de Palol[3.]

[vertaald door Frans Oosterholt]

Frons Oosterholt (1959) studeerde Algemene Literatuurwetenschap en Spaanse Taal- en Letterkunde. In 1993 vertrok hij met een onderzoeksbeurs naar Barcelona, waar hij sindsdien is gevestigd. Momenteel werkt hij als vertaler uit het Catalaans en schrijft een proefschrift over het Catalaanse modernisme.

Eindnoten:

1 Javier García Sánchez, geboren te Barcelona in 1955, werkte als journalist voor een groot aantal tijdschriften. Hij publiceerde essays over Hölderlin en contemporaine Spaanse filosofie, een poëziebundel, een verzameling novellen, drie verhalenbundels en negen romans, waaronder een jeugdroman. Binnenkort verschijnt van zijn hand een biografie over Robespierre. Zijn werk is vertaald in het Engels, Roemeens en Deens.

2. Quirn Monzó, geboren te Barcelona in 1952, is regelmatig te zien en te horen geweest op de Catalaanse radio en televisie, waarvoor hij ook als tekstschrijver heeft gewerkt. In het begin van de jaren zeventig was hij oorlogsverslaggever in Noord-lerland, Vietnam en Cambodja. Tegenwoordig is hij columnist voor een Catalaans dagblad. Hij heeft drie romans, vijf verhalenbundels en vijf essaybundels gepubliceerd. Zijn werk is vertaald in het Deens, Engels, Fins, Frans, Galicisch, Duits, Italiaans, Japans, Pools, Russisch, Spaans, Zweeds en binnenkort ook in het Nederlands.

3. Miquel de Palol, geboren in 1953, woonde tot zijn zeventiende in Valladolid en keerde toen terug naar zijn geboortestad Barcelona. Hoewel hij is opgegroeid buiten Catalonië, heeft hij vanaf het begin gepubliceerd in de taal van zijn ouders, het Catalaans. Tijdens zijn opleiding tot architect publiceerde hij op twintigjarige leeftijd zijn eerste poëziebundel. Er zou nog een dozijn volgen alvorens zijn eerste roman het licht zag. *De tuin der zeven schemeringen* won in 1989 bijna alle literaire prijzen die in Catalonië worden toegekend en werd vertaald in het Spaans, Nederlands, Duits en Italiaans. Sindsdien publiceerde hij drie romans, drie verhalenbundels, een ‘divertimento in proza’ en drie poëziebundels.

Peter Altena
Lotgevallen van Don Quichot in Nederland

In 1872, op zijn tweeënvijftigste verjaardag, voegde Multatuli aan de vierde druk van zijn toneelstuk *De bruid daarboven* een merkwaardig ‘Naschrift’ toe. Daarin maakte hij min of meer gehakt van zijn zojuist herdrukte werk. Het belangrijkste bezwaar was dat het alles miste ‘wat een letterkundig voortbrengsel tot iets degelyks moet maken: het oorspronkelyke’.

Onverdroten zette hij de openbare executie van zijn dramatische proeve voort: ‘Het hele ding is *réminiscence* uit de lektuur myner jeugd’. In het stuk stoorden hem onverteerde brokken van de boeken die hij in zijn jeugd las: derderangs Duitse romans. De veroordeling van *De bruid daarboven* mondde uit in een overzicht van de lectuur van zijn jeugd.

Het verslag van Multatuli's leesavonturen wordt pas echt interessant waar hij uitweidt over zijn lectuur van Cervantes' *Don Quichot* Omdat zijn smaak in die tijd zo bedorven was door tranenrijke Duitsers kon hij niet veel achting voelen voor het ‘eenvoudig-ware’ in de letteren. Wat ècht was, smaakte de jongeman niet: ‘Het boek: Don Quichot verstond ik niet - dit is by alle kinderen en by de meeste mensen het geval’. In deze herinnering verschijnt Cervantes' roman als toonbeeld van het ‘eenvoudig-ware’, waarmee hij in zijn jonge jaren weinig affiniteit had.

Deze herinnering van de beroemde schrijver lijkt niet zonder zelfingenomenheid. Onontkoombaar is immers de suggestie dat hij het boek nu erg goed begrijpt. Maar eventuele ergernis over die zelfgenoegzame houding wordt gematigd door het vervolg van de herinnering. Van de roman van Cervantes begreep hij als jongen dan niet veel, ‘maar Don Quichot zelf had ik lief’. Onbegrip voor het boek, liefde voor de hoofdpersoon. Die liefde werd vereenzelviging:

> Naief en oprecht als Don Quichot zelf, haakte ik naar strijd, hoe ongelijker hoe liever. De ware overwinning scheen my te bestaan in een onafgebroken reeks van smartelyke nederlagen.

In de carrière van Multatuli is de identificatie met Don Quichot onmiskenbaar. Die identificatie is in zichzelf bepaald geen bewijs van de zo gezochte oorspronkelijkheid, maar ze maakt bij Multatuli een exclusieve indruk: het monopolie op de rijzige ridder berustte bij hem.

Vanzelfsprekend begreep hij in 1872, jaren na de eerste lectuur van *Don Quichot*, niet alleen de hoofdpersoon maar ook de roman intussen als geen ander. In het ‘Naschrift’ legt Multatuli omstandig getuigenis af van zijn scherpzinnig inzicht. Met zijn ‘juiste’ interpretatie dacht hij - zoals in zo veel andere kwesties - alleen te staan:

> Het is met den Don Quichot als met meer meesterstukken gegaan: veel geprezen, slecht gelezen.

Roem en duiding

De gedachte van Multatuli dat alleen hij de roman van Cervantes goed gelezen en terdege begrepen had, verbaast niet van iemand die zich graag uitgaf voor een nieuwe Christus of voor een ridderlijk lijder aan de wereld, de nieuwe Don Quichot.

Het geloof in het bestaan van één juiste interpretatie van een literair werk is echter in de loop van de laatste decennia van deze eeuw onherroepelijk verloren gegaan. Daarom is de behoefte gering om te onderzoeken of Multatuli gelijk had met zijn bewering dat *Don Quichot* slecht gelezen werd. Wie bepaalt dat immers? Interessant is de vraag *hoe* de roman van Cervantes in Nederland gelezen en geïnterpreteerd werd. In deze bijdrage zal ik me beperken tot de eerste tweehonderd jaar leven en voortleven van *Don Quichot* in Nederland. In die twee eeuwen vormde zich de visie op de roman en de titelheld en in die eeuwen verwierven ridder en roman een klassieke status. Op de vraag naar de manier waarop *Don Quichot* in Nederland geinterpreteerd is, volgt vanzelf de vraag naar de invloed van *Don Quichot* op de Nederlandse roman.

In de Nederlanden

Toen het eerste deel van de roman verscheen, woedde in de Nederlanden de opstand tegen de Koning van Hispanjen. In 1605 waren in de Nederlanden de Geuzen en het *Wilhelmus* populairder dan de Spaanse adel en de roman *Don Quichot*.

In de gewesten die onder Spaans gezag bleven, drong de dolende ridder vrij snel door. In Brussel al in 1607 en 1611 en nadien ook in Antwerpen verschenen Spaanstalige uitgaven van *Don Quichot*. Of die uitgaven ook massaal in de Nederlanden door Nederlanders werden gekocht en gelezen is zeer de vraag. In Brussel en Antwerpen woonachtige Spanjaarden vormden uiteraard een voor de hand liggende doelgroep. Via via raakten de roman, de ridder en zijn dienaar toch bekend in de Nederlanden.

In de Zuidelijke Nederlanden waren er enkele kunstenaars die zich aan de verbeelding van scènes uit de roman zetten: niet in de eerste plaats in schilderijen of beelden, maar vooral in wandkleden en in boekillustraties bij in de Nederlanden gedrukte edities. Geschoold in de burleske traditie van Breugel en Teniers portretteerden zij de Spaanse personages in een wat ‘drollige’ context. Met die wandkleden en illustraties zouden deze Zuidnederlandse kunstenaars de visie op Don Quichot en Sancho Panza beïnvloeden. Hoewel Johannes Hartau in zijn boek over de beeldvorming van Don Quichot de Hollandse verbeelding van de ridder een beslissende rol in de iconografische geschiedenis laat spelen, zijn zijn meeste voorbeelden Vlaams van karakter.

In de Noordelijke Nederlanden drong Cervantes moeizamer door, en dan nog eerder met zijn novellen dan met zijn *‘magnum opus’*. Bekendheid met *Don Quichot* is in de eerste helft van de zeventiende eeuw moeilijk aantoonbaar, al is er voor wie met alle geweld sporen van bekendheid wìl zien ook wel wat te vinden. Zo is er Bredero's *Spaansche Brabander*, daterend van 1618 en derhalve kort na de verschijning van het tweede deel van *Don Quichot*. Jerolimo en Robbeknol, het komisch duo uit Bredero's toneelstuk, lijken in de verte op Don Quichot en Sancho Panza. *De Spaansche Brabander* is in feite gemodelleerd naar de Spaanse schelmenroman *Lazarillo de Tormes* en van directe relaties met de roman van Cervantes kan geen sprake zijn. Het adjectief‘Spaansche’ in de titel van Bredero's werk brengt de wereld van Don Quichot niettemin dichterbij. Voor de ontvangst van de roman van Cervantes is van belang dat in de Noordelijke Nederlanden alles wat Spaans was, werd verafschuwd. ‘Spaans’ stond gelijk aan leeghoofdige opschepperij. Daarbij gold een beetje Spanjaard met alle hem kenmerkende ridderlijkheid al snel een anachronisme.

In de Zuidelijke Nederlanden was Don Quichot een burleske, wat boerse verschijning, terwijl hij in de Noordelijke Nederlanden niet zo bekend was en allereerst associaties opriep met de vijand.

Eerste Nederlandse vertaling

In 1657, negen jaar nadat de Vrede van Münster het politiek en militair succes van de Noordnederlandse statenbond had bevestigd en er daarmee een officieel einde

was gekomen aan de strijd met Spanje, verscheen de eerste vertaling van Cervantes' roman in het Nederlands: *Den verstandigen vroomen ridder*, *Don Quichot de la Mancha*. Vertaler was Lambert van den Bos, die in Amsterdam apotheker was geweest en sinds 1655 conrector was aan de Latijnse school van Dordrecht. Het boek werd uitgegeven bij de Dordtse boekverkoper Jacobus Savry. Dordrecht beschikte halverwege de zeventiende eeuw over een degelijke reputatie als cultureel centrum.

Van den Bos had blijkens zijn oorspronkelijke geschriften en zijn vertalingen een zwak voor heroïek: in zijn werk paraderen voortdurend helden, veelal van koninklijken bloede. Heldendichten en biografieën van beroemde vorsten overwegen in zijn oeuvre. De Spaanse ridder Don Quichot lijkt hier een vreemde eend in de bijt: hij kan op het eerste gezicht de vergelijking met èchte helden niet doorstaan. De tot in 1732 herdrukte vertaling van Van den Bos wordt nu nog steeds geprezen als een precieze en leesbare vertaling, waarin de ironie, de subtiliteit en de ‘gelaagdheid’ van de oorspronkelijke roman behouden zijn. Van het grootste belang is de opdracht die uitgever Savry aan de vertaling liet voorafgaan, omdat hij daarin de uitzonderlijke Spaanse ridder voor Nederlanders verklaart. Hij introduceert Don

Quichot in woordverliefde, van chiasmen vergeven zinnen:

> Don Quichot de la Mancha, vermaert door zijne wijse sotheydt, en sotte wijsheydt, so wys geensints of hij laet ons een rechtschapen sotheyt aenmercken, ook geenszins soo sot, of hy maeckt sich sterck, ons groote wijsheydt te leren.

De hispanist J. Lechner merkte op dat uit deze woorden begrip sprak ‘voor de diepzinnigheid van de figuur van Don Quichot als de zotte wijze of de wijze zot’. Zo gepresenteerd lijkt de ridder ontsnapt uit de wondere wereld die Erasmus in zijn *Lof der Zotheid* beschreef: ook daarin heerst de zotheid en geeft ze kracht aan een ieder die wijsheid wil bereiken. Het komt me voor dat met het portret dat hier van Don Quichot geboden wordt als ‘zotte wijze’ of ‘wijze zot’ een knipoog wordt gegeven naar Erasmus' zotheidslof. In de presentatie van een bij de meeste Nederlanders onbekend ‘meesterwerk’ wordt opvallend aangesloten op een bij belezen Nederlanders bekende ‘humanistische’ traditie. In de zeventiende eeuw werden er ook relaties gezien met het werk van Rabelais, de geschiedenis van Tijl Uilenspiegel en het *Narrenschiff* van Sebastian Brant, maar in de geleerde formulering van Savry maakt de prominente zotheid een net iets te wijze indruk. Bij de Erasmiaanse associatie door uitgever Savry zullen economische motieven een rol gespeeld hebben: als Cervantes' werk gelijkenis vertoonde met het bekende werk van Erasmus, was voor kopers duidelijk in welke traditie het boek thuishoorde en dat vormde dan een stimulans bij de verkoop. Daarbij maakte de achtergrond van vertaler Van den Bos, immers werkzaam in humanistisch georiënteerde onderwijskringen, een dergelijke Erasmiaanse visie op de roman van Cervantes zeer plausibel.

Het was deze vertaling van Lambert van den Bos die bijna een eeuw lang stand wist te houden. Merkwaardig genoeg verloor Don Quichot in de ogen van veel Nederlanders desondanks vrij snel de diepzinnigheid, die in de opdracht van Savry nog aan de ridder gegund werd. Misschien waren lezers de behartenswaardige woorden van Savry vergeten, misschien hadden ze de opdracht overgeslagen. Misschien ook hadden heel wat Nederlanders de *Don Quichot* in een Franse vertaling gelezen. Het is zelfs mogelijk dat voor de beeldvorming van Don Quichot de roman van Cervantes het al in de tweede helft van de zeventiende eeuw moest afleggen tegen de illustraties en de verkorte of navertelde versies.

Tegen de leesziekte

In 1685, toen de vertaling van Van den Bos al enkele malen herdrukt was, verscheen er in Amsterdam een kluchtspel, waarin een gevaarlijk nieuw genre op de korrel werd genomen: de roman. Het kluchtspel, geschreven door de Amsterdamse geneesheer Pieter Bernagie, verscheen onder de titel *De Románzieke Juffer*. De juffer in kwestie heet Izabelle en is beeldschoon. Zij verleest haar verstand in romans over ‘Koningen, Helden, Vorstendommen en verheeven bedryven’ en ze fantaseert zich daarbij een nieuw en meeslepend leven. Dit wangedrag bevalt haar ‘Vryjer’ Valerius allerminst. Hij doet daarom zijn beklag bij Eduard, zijn beoogde schoonvader: ‘Ze

sprak niet anders als van Helden, ik hoorde niet als Románse taal'. De oude en wijze Eduard schudt daarop het wijze hoofd:

> Ja die Románs weeten wat! en waar toe konnen ze toch dienen, als om de jonge zinnen
> Op hol te helpen, met al die Helden, en Heldinnen? De ervarenheid leerd ons, dat de Historie van Don Quischot niet heel verdicht is. Tot myn kruis,
>
> Vind ik hier van een voorbeeld, in myn eigen huis.
> Wat doen die Kleuters niet al, daar de Vaders niet van weeten?

Don Quichot is geen fictie - en kennelijk ook geen 'roman' -, volgens vader Eduard. Het verhaal van Cervantes is andermaal waarheid geworden, en nu geldt het leeslustige meisjes die al lezend de nuchtere werkelijkheid ontvluchten.

Vader Eduard moppert nog even door: hij ziet de hele wereld in verval: 'in oude tyden las de Jeugd braave historien en stichtelyke boeken, nu niemendal,/ De Jonge Luy loopen leeg, of leezen 'er half mal/ In zulke

zotheid'. Zijn eigen dochter leest zich 'half mal', fantaseert over travestie en een heimelijk huwelijk. De geschiedenis van de Spaanse ridder werd in de ogen van Eduard - en zeker ook in die van de toneelschrijver en vele tijdgenoten - een satirisch exempel: hoe romans de verbeelding zo konden voeden dat droom voor werkelijkheid werd gehouden. Cervantes' *Don Quichot* werd aan het eind van de zeventiende eeuw beschouwd als een hardhandige bespotting van de roman, eigenlijk als anti-roman bij uitstek. De ridder werd gezien als een pathologisch geval - wijs was hij niet meer, alleen nog maar dwaas. Hij leed aan de eigentijdse ziekte die lezen heette.

Net als Don Quichot slaagde Izabelle er niet in om lezen en leven te scheiden. Beiden waren het slachtoffer van verdichtingen in proza, die de lezer uitnodigden tot meeleven. Bij Don Quichot waren het ridderromans (*Amadis, Belianis de Grecid*) die de drift tot navolging wekten. Bij Izabelle waren het de van oorsprong hoofse en heroïsch-galante Franse romans van Calprenède en Madeleine de Scudéry die de geest benevelden. Vader Eduard is in het kluchtspel van Bernagie zo vriendelijk om ook nog enige eigentijdse Nederlandse romans te noemen die hij als 'prullen' kwalificeert: 'De Bagyn in Mans kleeren, Musket dragende Heldin, Franeker Loskop, Van der Moezel'. De eerste twee zijn travestieromans en de laatste twee avonturenromans, waarin de hoofdpersonen het niet zo nauw nemen met de sexuele moraal. Dergelijke, ergerlijke boeken verleidden ongeoefende lezers -gevoelige en hongerige ridders, weerloze meisjes - gemakkelijk tot navolging. In de roman van Cervantes werden de verleidingen van de verbeelding en de vereenzelviging met romanfiguren tot in het absurde getoond. *Don Quichot* was een ziektegeschiedenis en daarom een uitstekend geneesmiddel voor de erin beschreven kwaal.

Aanbevolen lectuur

De mening, dat de roman van Cervantes hielp tegen het ziekelijk lezen van romans, was ook Justus van Effen toegedaan. In zijn Franstalig tijdschrift met de mopperende titel Le *Misanthrope* schreef hij in de afleveringvan 26 december 1712 over *Don Quichot*. Die aflevering was gewijd aan de rationele opvoeding van jongemannen. Bij die opvoeding kon de roman van Cervantes als leerboek goede diensten bewijzen. Voor het gemak citeer ik daarbij Van Effen als *De Misantrope*, de vertaling die Pieter le Clercq er jaren nadien van maakte:

> Ik houde, als ik het zeggen durve, Don Quichot voor een der beste boeken om den geest der jonge lieden te vermaaken en om met eenen hem oordeel aan te queeken.

Volgens Van Effen is het een boek voor iedereen, voor alle leeftijden: het bevat voor elk wat wils. Het boek is bovendien zeer geschikt om te worden herlezen, zeker voor gestudeerde lezers en daarmee lijkt hij onder meer zichzelf te bedoelen. Trouw aan zijn plan om de opvoeding van jongemannen te beschouwen vervolgt hij:

> Ik bekenne dat de meeste jonge lieden niet in staat zyn om alle de voortreffelykheid van dit boek te bemerken; maar het is ligt hun te doen zien hoe aardig hoe fyn de schryver de dwaasheid en buitensporigheid der

> Romans bespot, en hoe geestig hy de gevaarlyke uitwerksels die zy op het verstand van hunne leezers hebben ten toon stelt

Fictie is zeker voor jongeren levensgevaarlijk, oordeelt Van Effen. Fictie is bekoorlijk en zo in staat om de hartstocht van jonge lezers te wekken. Met het wonderbaarlijke, dat veel romans kenmerkt, wordt de verbeeldingskracht van jonge lezers gestimuleerd. Na verloop van tijd zijn die arme, ‘op hol geslagen’ jongemannen niet langer in staat om op bedaarde wijze het verschil te zien tussen het normale en het buitensporige. Daarom is *Don Quichot* volgens Van Effen voor veel jongeren een nuttig boek: het voedt de afkeer van fictie.

Of deze tirade tegen de buitengewone geschiedenissen, tegen avonturenromans, tegen fictie, ja tegen de verbeeldingskracht, veel geholpen heeft, is moeilijk te meten. Zeker is wel dat *Don Quichot* steeds meer een onverdacht klassiek meesterwerk werd, zelfs volgens vaders en moeders een acceptabel boek. Die

klassieke status betaalde de roman met een eenzijdige nogal burgerlijke lectuur: *Don Quichot* werd een roman tegen de roman.

Van anti-roman naar roman

In de laatste decennia van de zeventiende en de eerste helft van de achttiende eeuw werd met graagte een beroep gedaan op *Don Quichot* om fictie verdacht te maken. De roman van Cervantes was een anti-roman. Voor Engeland en Duitsland is beschreven hoe deze anti-roman de romanschrijfkunst in het eigen taalgebied beïnvloedde. Dat werk is voor Nederland nog niet verricht.

In Nederland volgden vele romans die zich net als het werk van Cervantes presenteerden als anti-roman. In een studie over de Nederlandse 'romanbeschouwing in voorredes' wordt de periode 1670-1710 de 'periode van de negatie' genoemd: déze roman is echt geen roman. Een causale relatie tussen de *Don Quichot* en de periode van de 'negatie' is niet zo maar aantoonbaar, maar de chronologische orde suggereert tenminste het begin van een logische orde.

Op deze periode van ontkenning volgen decennia waarin romanciers de term 'roman' nog steeds niet graag gebruikten. De meeste energie wordt gespendeerd aan de beklemtoning van de waarheid van het verhaalde. Romanciers laten weten dat hun collegaromanciers leugenaars zijn en dat zij zelf uiterst scrupuleus zijn. Daarbij bieden zij in hun 'romans' gastvrijheid aan documenten waarmee hun werk boven iedere verdenking komt. Populair zijn in en ook nog na deze 'periode van negatie' criminele en andere biografieën, pseudo-autobiografieën en als reisverhaal vermomde avonturenromans. Als er maar data, namen van steden en straten, van concrete personen kunnen worden geboden, dan zal niemand denken dat het hier om fictie gaat. Deze documentaire, ogenschijnlijk anti-fictionele roman volgt in sterke mate de lijn die Daniel Defoe met zijn *Robinson Crusoe* en zijn journalistieke werk voor heel Europa zichtbaar maakte.

Don Quichot bestreed fictie en bood daarmee ruimte aan de documentaire vertelling. Behalve fictie werd ook de vereenzelviging bestreden. In dat opzicht vond *Don Quichot* navolging in de komische of satirische roman, die de lezer niet uitnodigde om 'mee te leven'. Identificatie werd hier veeleer ontmoedigd. In Engeland zette Fielding met zijn *Tom Jones* deze satirische roman-opvatting voort. Diderot varieerde op geniale wijze Don *Quichot* in zijn roman over de fatalistische Jacques en zijn meester.

De roman van Cervantes maakte de weg vrij voor de documentaire roman en inspireerde tot de satirische roman. Beide soorten komen in de Nederlandse literatuur voor. In enkele romans - misschien wel de interessantste - worden 'documentaire' en 'satire' verbonden. Een schitterend voorbeeld is de roman die de gevaarlijke satiricus Jacob Campo Weyerman in 1733 aan de Maagdenburgse alchimist en pseudo-baron Syberg wijdde. *De Leevens byzonderheden van Johan Hendrik, baron van Syberg*, opnieuw uitgegeven in 1984, is een biografie, waarin de Duitse oplichter en de goedgelovigheid van zijn slachtoffers gehekeld worden. Een roman die evenzeer satirisch en documentair genoemd kan worden is *De Delfsche Juffer* uit 1758. Deze roman verscheen anoniem, maar is ongetwijfeld geschreven door de frauduleuze

romancier F.L Kersteman. Willemina, de vrouwelijke hoofdpersoon, draagt een bocheltje, maar in de liefdesbrieven die ze aan zichzelf schrijft, verbeeldt ze zich mooi te zijn. Ze bedriegt een al te graag roddelend Delft met een geliefde die door niemand gezien is. De gebeurtenissen berusten goeddeels op waarheid, maar de gesprekken van de hoofdpersoon met het spiegeltje aan de wand maken een nogal verdichte indruk. Satirisch is de roman in de hekeling van de op hol geslagen, als vrouwelijk beschouwde verbeeldingskracht en in de kritiek op de goedgelovigheid van Delftse notabelen. Terloops wordt ook de kwaadsprekendheid van burgerlijk Delft aan de kaak gesteld.

Ook in de Nederlandse literatuur zijn er documentaire en satirische romans. Ze worden door weinigen meer ingezien en gelezen. Zoals hiervoor betoogd, dankten ze hun ontstaan aan de satirische fictie-bestrijding van Cervantes en de uitweg die Defoe vond in de 'journalistieke' roman.

Het toenemend succes van de roman blijkt goed uit een beschouwing in het weekblad *De Gryzaard*. In dat

blad, waarvan Betje Wolff een belangrijk medewerkster was, verscheen in de aflevering van 2 juni 1769 een beschouwing over 'verdigte vertellingen'. Wat onhandig wordt verklaard dat 'onze eeuw' vruchtbaar is gebleken 'in dramatische stukken in Prosa, welke men in 't algemeen Romans noemt'. De schrijver van de beschouwing lijkt het woord 'roman' met tegenzin te gebruiken, al wordt in het vervolg erkend dat er ook goede romans zijn. Die zijn 'in eenen goeden styl' geschreven en laten zien 'dat de ondeugd over 't algemeen ongelukkig is, en eindelyk straf ontvangt'. De deugd wordt in die goede romans uiteraard beloond.

De schrijver van het betoog ontwerpt vervolgens een soort stamboom van goede romans. Cervantes behoorde tot de 'Spanjaarden', aan wie de wereldliteratuur 'de beste Comique Romans' dankte. Cervantes verleende merkwaardig genoeg het genre dat hij bespotte voor de volgende eeuwen het aanzien dat het in zijn eigen tijd niet had.

Niet langer hoefde ontkend te worden dat een roman een roman was. Toen Richardson met zijn *Pamela* van de roman een deugdzaam genre wist te maken, was de emancipatie van het gesmade genre van weleer voltooid. In het kielzog van Richardson verschenen ook in Nederland zedenkundige romans, veelal in brieven. Die romans waren in vergelijking met de documentaire en satirische romans van daarvoor moderner en educatiever. Geen wonder dat de Cervanteske romans langzamerhand in vergetelheid raakten.

Op toneel en in pamflet

In kluchtspelen als *De romànzieke juffer* van Bernagie en in *De gewaande advocaat* van Pieter de la Croix was de naam van ridder Don Quichot gevallen: hij was daar een geesteszieke man en zijn lotgevallen vormden een wijze les. De roman van Cervantes was een onaantastbaar meesterwerk geworden, maar Don Quichot zelf had zijn wijsheid verloren en was een zieke dwaas geworden.

Er waren in de zeventiende en in het begin van de achttiende eeuw ook toneelschrijvers die hun stof aan *Don Quichot* ontleenden. In veel gevallen was het een bekende episode die op de planken werd gebracht: toneelschrijvers profiteerden zo van het succes van de roman èn zij vergrootten met hun stukken de bekendheid van de hoofdpersonen. Soms krijgt men de indruk dat deze toneelstukken deels verantwoordelijk zijn voor een nogal selectieve kennis van de roman: heel wat mensen hadden het boek nooit gelezen, maar van toneelstukken en plaatjes kenden zij de belangrijkste gebeurtenissen. De versmalling van de roman tot het gevecht met de windmolens lijkt ten dele daarmee samen te hangen.

In 1712, het jaar dat Van Effen pleitte voor *Don Quichot* als leerboek voor jongemannen, publiceerde Pieter Langendijkzijn'blijspel' *Don Quichot opde bruiloft van Kamacho*. In dat blijspel, de bekendste Nederlandse toneelbewerking van een episode uit de roman, heeft Don Quichot zijn boekjes al lang gelezen. Het leesgedrag komt bij Langendijk niet eens aan bod. In het toneelstuk kan om die reden niet goed een aanval op de roman gezien worden. De ridder is in het stuk van Langendijk een zonderlinge dwaas. Hendrik van de Gaete, de Amsterdamse uitgever van Langendijks toneelstuk, ziet in Don Quichot een 'snoeshaan', een leeghoofdige praatjesmaker.

In het gedicht, dat aan het blijspel vooraf gaat, richt Van de Gaete zich tot het gilde van de kletsmeiers:

> Snoeshaanen, ziet in Don Quichot
> Die speelende al uw doen bespot,
> Uw ydelheid en onvermoogen.

De bekendheid van Don Quichot was in de roerige eerste helft van de zeventiende eeuw nog niet zo groot dat er in de politieke strijdliteratuur een beroep op hem gedaan kon worden: je tegenstanders vergelijken met de dolende ridder had nog geen zin. In de achttiende eeuw is Don Quichot in de polemieken en pamfletten intussen een bekende gast. In een editie van de *Schimp- en Hekeldigten*, die in 1718 zogenaamd in Hoorn bij Tyme van Nes, maar in werkelijkheid verschenen was bij de boekverkoper Timotheus ten Hoorn in de Amsterdamse Nes, is een gedichtje te vinden op een zekere Admiraal ‘der Vyver’:

Een tweede Don Quichot, die kuur op kuur aanregt,
Is ons verrezen in den Admiraal der Vyver:
Dien grooten huilebalk, en dollen kiygsbedryver
Die, als zyn voorzaat, weer met wind, en molens vegt.

In het begin van de achttiende eeuw wisten kennelijk zo veel mensen wie Don Quichot was, dat de vergelijking met de ridder iemands reputatie kon schaden. Erg diep groef de kennis over Don Quichot weliswaar niet. De ridder werd alleen nog maar in de omgeving van windmolens gesignaleerd.

Vergelijkbaar is de satirische gelijkstelling van Ignatius van Loyala met Don Quichot, zoals dat gebeurde in de biografische roman *De Geestelyke Don Quichot of de Spaansche doolende Ridder van de H. Maagd*, *Don Ignatius de Lojola*, waarvan ik de tweede druk uit 1767 zag. Wat Don Quichot in het 'Weereldtlyke' was, zou de stichter van de jezuïeten-orde in het 'Geestelyke' zijn. Dat de Dons landgenoten waren, maakte de verleiding van vergelijking alleen maar groter.

De bewerking van Weyerman

In zijn vermakelijke satirische weekbladen, die in de periode 1720-1737 verschenen, liet de eerder genoemde Jacob Campo Weyerman met enige regelmaat merken dat hij zijn Cervantes kende. Hij verwees naar Sancho en hij varieerde in zijn vertellingen wel eens oppervlakkig op de Spaanse auteur, maar erg imposant wilden zijn confrontaties met Cervantes toch niet worden.

In 1739 was Weyerman tot levenslange gevangenisstraf veroordeeld: wat hij zelf graag als hekeling voorstelde, werd door sommige lezers met recht als laster en chantage beschouwd en het Hof van Holland hechtte meer geloof aan die klagende lezers. In de Haagse Gevangenpoort bracht het lot hem dichter bij Cervantes, die het gevang ook meer dan eens van binnen had gezien. De cellulaire ervaring schiep een band.

In de gevangenis moest de schrijver in eigen onderhoud voorzien. Betaald werk nam hij dus gretig aan. Over het aanbod dat de Haagse uitgever Pieter de Hondt hem deed, om een Franse verkorte bewerking van *Don Quichot* in het Nederlands te vertalen, hoefde hij dan ook niet lang na te denken. In 1746 verscheen - vrijwel gelijktijdig met De Hondts publikatie van de Franse editie - Weyermans vertaling onder de titel: *De Voornaamste Gevallen van den Wonderlyken Don Quichot*.

Over de vertaling zijn heel wat lelijke dingen te zeggen. Dat is in het verleden dan ook gebeurd. De al eerder geciteerde Lechner beweert bijvoorbeeld dat Weyerman 'als vertaler/bewerker van de *Quijote*' 'op geen enkele wijze serieus te nemen' is. Al die negatieve oordelen komen voort uit een miskenning van de aard van de uitgave van 1746. De editie van De Hondt is geen getrouwe weergave van de tekst van Cervantes en wil dat ook niet zijn. Het lijkt veeleer een theetafelboek: een voornaam boek in folio-formaat, met veel prachtige gravures van belangrijke meesters, in een prettig leesbare stijl, met een pittige prijs. In dat boek kon zo nu en dan gebladerd worden. Het heeft door de prominente presentatie van de gravures - op de titelpagina lijken de namen van de graveurs belangrijker dan die van de auteur van de oorspronkelijke tekst - en door de onbescheiden bewerking van Weyerman een heel

eigen karakter gekregen. De roman is bij Weyerman een vrolijk en satirisch plaatjesboek geworden, waarbij de poenige en nu en dan jolige presentatie het verlies aan diepgang moet maskeren. In de inleiding wordt wel gewag gemaakt van de therapeutische functie van de roman: 'romanzieke' juffers in binnen- en buitenland kunnen er hun voordeel mee doen. Een eigen visie op de roman wordt in deze bewerking niet geboden. Voor de beeldvorming is deze vertaling niettemin van groot belang: de belangrijkste episoden uit de roman verwierven grote bekendheid ten koste van de roman als geheel, ten koste ook van de meerduidigheid van de roman.

Bij de beschouwing van de lotgevallen van *Don Quichot* in de Nederlanden speelt de reputatie van de vertalers evenzeer een rol. In 1657 nog vertaalde een geleerde Dordtenaar de roman en in de presentatie werd wat aangeleund tegen Erasmus. In 1746 is de vertaler een bajesklant, die aan zijn uitdagende hekeling een kwalijke reputatie overhield.

Negentiende eeuw

In 1802 verscheen een nieuwe vertaling, in feite een ingrijpende bewerking. De vertaler was de originele en non-conformistische arts Pieter van Woensel, die al eerder de gemoederen danig had verhit met zijn bewering dat het Nieuwe Testament en *Don Quichot* op gelijke hoogte stonden.

Lechner vonniste deze bewerking onlangs op onbarmhartige wijze: het was een 'remedie tegen iedere vorm van literair genoegen'. Belangwekkender is Van Woensels kijk op de roman en de titelheld. Die lijkt voor een deel bepaald door de reputatie die Van Woensel met eerdere publicaties had opgelopen. Tijdgenoten vergeleken Van Woensels aanvallen op het christendom met Don Quichots strijd tegen de windmolens. Die beschuldigende vergelijking met Don Quichot werd door Van Woensel zelf uitdagend overgenomen: hij noemde zichzelf een tweede Don Quichot.

In de voorrede bij zijn bewerking laat hij zich nogal obligaat kennen als een geestverwant van Cervantes. Nieuw is dat hij zich ook als geestverwant van Don Quichot beschouwt. Als Van Woensel bij een andere gelegenheid zijn portret van een onderschrift moet voorzien, kiest hij een zin uit het boek Prediker: 'Ik heb geleerd dat niets beter is, dan zich te verblijden en goed te doen'. Vrijwel dezelfde zin komt uit de mond van Don Quichot, althans in de vertaling van Van Woensel.

De man die in 1657 in de vertaling van Lambert van den Bos met zotte wijsheid optrad, werd in Nederland en ook elders al snel als dolgedraaide boekenwurm, als malloot gezien. In het begin van de negentiende eeuw, toen de emancipatie van de roman mede dankzij die van Cervantes voltooid was, ontstond er een nieuwe visie op de dolende ridder. Hij was een dappere en wijze strijder voor de waarheid geworden, zoals Pieter van Woensel en zoals Multatuli.

Het werd in de negentiende eeuw een goede gewoonte om uit te roepen dat in Nederland niemand *Don Quichot* goed begreep. Multatuli en de anderen die zich zo alleen waanden in hun heldere kijk op de roman en de titelheld, waren het slachtoffer van een romantische lectuur. Zij identificeerden zich met Don Quichot en die vereenzelviging leidde als vanzelf tot een gevoel van eenzaamheid en miskenning. In zijn eenzaamheid en in zijn gevoel van miskenning stond Multatuli tenminste in zijn waardering van de dolende ridder niet zo heel erg alleen.

Literatuur

Peter Altena, '"Ben jy lui Studenten, zo moet je studeeren". Waarom Izabelle *De Franequer Los-Kop* niet lezen mocht.' In: *Literatuur* 8 (1991), p. 11-18.

Prosper Arents, *Cervantes in het Nederlands. Bibliografie*. Gent, 1962.

Meike Broecheler, '"Mijne bedoeling is altoos geweest iedereen goed en niemand kwaad te doen". *De Don Quichot*-vertaling van Pieter van Woensel'. In: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 18(1995), p. 50-56.

Johannes Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin, 1987.

J. Lechner, 'Vertaler, bewerker, bederver: Jacob Campo Weyerman en *Don Quijote.'* In: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 18 (1995), p. 42-50.

Michael McKeon, *The Origins of the English Novel 1600-1740*. London, 1987.
Piet Meeuse, 'Don Quichot of de avonturen van een lezer'. In: id., *De jacht op Proteus*. Amsterdam, 1992, p. 9-33.
Multatuli, *De bruid daarboven*. In: id., *Volledig Werk 3*, Amsterdam, 1951, p. 447-550.
L.R. Pol, *Romanbeschouwing in voorredes: een onderzoek naar het denken over de roman in Nederland tussen 1600en 1755*. Utrecht, 1987.
Jörg Schönert, *Roman und Satire im 18. Jahrhundert*. Stuttgart, 1969.
Léon Stapper, Peter Altena en Michel Uyen, *Van Abélard tot Zoroaster. Literaire en historische figuren vanaf de renaissance in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen, 1994.
Rietje van Vliet, Marco de Niet, 'Van ridders en andere Dordtse helden. De *Don Quichot*-vertaling van Lambert van den Bos.' In: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 18 (1995), p. 10-20.

Peter Altena (1956) is als leraar Nederlands verbonden aan het Dominicus College in Nijmegen. Hij publiceert over de Nederlandse literatuur van de achttiende eeuw. Onlangs verscheen een door hem bezorgde editie van de autobiografie van Gerrit Paape, Mijne vrolijke wijsgeerte in mijne ballingschap *(1792; ed. 1996, Verloren, Hilversum)*.

Pieter de Nijs
Illustratieve omzwervingen
De beeldvorming rond Don Quichot

Ik ben geen groot liefhebber van het genre stukjes als ‘Geknipt voor u’, knipsels uit krant of tijdschrift met vermakelijke schrijf- of zetfouten, zoals Vrij Nederland die al jaren brengt, maar soms bevat zo'n rubriek toch iets wat de moeite waard is. Bijgaand knipsel bracht me in ieder geval af van mijn oorspronkelijke plan om dit stukje te beginnen met een wat obligate zinsnede - zoiets ongevaarlijks als: ‘Iedereen kent Don Quichot en zijn spreekwoordelijke gevecht tegen windmolens.’ De betrokken Telegraaf-journalist bewijst dat het Angelsaksisch het nog steeds veruit wint van het Spaans waar het de taal van de hedendaagse verbeelding betreft.

„Tja, dat vrees ik eerlijk gezegd ook”, zegt Field, „maar ik blijf het proberen, al voel ik me inderdaad soms een Donkey Shot die tegen windmolens vecht. En als het op deze manier niet lukt, ga ik misschien iets wereldschokkends uitvinden, een auto die op lucht rijdt bijvoorbeeld. Of een fietsband die nooit lek kan raken. Hoe dan ook, om met één van de beroemdste *one-liners* van Schwarzenegger te spreken: I'll be back..!”

(Telegraaf)

Toch zijn in het dagelijks spraakgebruik windmolens en Quichot onverbiddelijk aan elkaar gekoppeld, en de Don zelf heeft zijn naam geleend aan iedereen die een goedbedoelde, maar hopeloze strijd voert. Het blijft daarbij echter de vraag hoeveel mensen werkelijk iets van de wonderlijke avonturen van de ‘ridder van de droevige figuur’ hebben gelezen. Maar ik maak me sterk dat, wanneer je verschillende mensen vraagt naar zijn uiterlijk en dat van zijn trouwe knechtje een redelijk gelijkluidend antwoord krijgt. Quichot en Sancho Panza moeten wel appelleren aan ieders visueel geheugen: ze vormen immers een klassiek duo, zoals Laurel en Hardy een klassiek duo vormen. Ze zijn duidelijke antipoden, elkaars omgekeerde spiegelbeelden, en groot gaat nu eenmaal altijd beter met klein, dik beter met dun - hoe sterker het tegenbeeld, hoe strakker de onderlinge band.

Burleske

De dwaze avonturen van Quichot hebben direct vanaf het verschijnen van het boek (het eerste deel verscheen in 1605) de verbeelding van kunstenaars en illustratoren op gang gebracht.

De *Don Quichot* is na de Bijbel waarschijnlijk het meest geïllustreerde boek uit de geschiedenis van de wereldliteratuur. Maar wanneer het gaat om de uiterlijke verschijning van beide helden (tenslotte gaat ‘de Don Quichot’ minstens voor een even belangrijk deel over Sancho Panza) is er in de loop der eeuwen sprake geweest

van een duidelijke gedaanteverandering. En die verandering blijkt bij nader inzien veel meer gerelateerd aan de manier waarop de verhaalgebeurtenissen en -figuren in de loop der tijden zijn geïnterpreteerd, dan aan de letterlijke beschrijvingen van Cervantes. Al waren de basisgegevens steeds bekend, de voorstelling wisselde nogal eens van decor en aankleding en de gelaatstrekken van de helden veranderden mee. De eerste geïllustreerde Spaanstalige uitgave van de Don Quichot verscheen in 1617-18 in Brussel. Al in 1618 werden de avonturen van de dolende ridder vertaald in het Frans. Het titelblad van deze eerste Franse uitgave is veelvuldig gekopieerd en bleek maatgevend voor een hele reeks Quichot-uitgaven. Don Quichot draagt er duidelijk de trekken van de Spaanse *hidalgo*, maar van een persoonlijke karakte-

risering is weinig te zien. Datzelfde geldt voor de Franse uitgave van rond 1640, Les *Adventures du fameux Dom Quixoty* geïllustreerd met zo'n veertig kopergravures. De graveur, Jacques L'Aignet (die onder meer ook de avonturen van Tijl Uilenspiegel onder handen had genomen), beeldt Quichot letterlijk af als een ‘ridder van de droeve figuur’, geheel in de traditie van die tijd, waarin het verhaal van Don Quichot als burleske werd geïnterpreteerd, dat wil zeggen: als een tegenstroming van de ‘hogere’ (klassieke) literatuur. Sancho moet zijn dikke buik nog missen en doet met zijn baard nog nauwelijks denken aan de grappige, brave borst uit latere versies, maar zijn balkende ezel wijst de lezer ondubbelzinnig op de burleske achtergrond van het verhaal.

SECONDE PARTIE DE
L'HISTOIRE
DE L'INGENIEVX,
ET REDOVTABLE
Cheualier,
DON-QVICHOT
DE LA MANCHE.
Composée en Espagnol, Par Miguel de Cervantes, Saavedra.
Et traduicte fidelement en nostre Langue,
Par F. DE ROSSET.

A PARIS,
Chez la vefue IACQVES DV CLOV, & DENIS MOREAV, rue S. Iacques, à la Salemandre.
M. DC. XVIII.
Avec Privilege du Roy.

Titelblad van de uitgave van L'Aignet (1640)

Ondanks die burlesk-volkse komaf vond de Spaanse ridder toch ingang in hogere kringen. Maria de Medici bestelde bijvoorbeeld rond 1640 een serie wandtapijten met het verhaal van Quichot als onderwerp. Later volgde de Engelse adel deze mode. Veel van deze tapijten werden door Hollands-Vlaamse tapijtwerkers vervaardigd. Het onderwerp was ook populair bij Hollands-Vlaamse prentmakers. Zo bracht Jacob Sav(e)ry in 1657 een geïllustreerde versie van het ver-

haal op de markt. De titelpagina vermeldt: Den *Verstandigen Vroomen Ridder Don Quichot de la Mancha. Geschreven door Miguel de Cervantes Saavedra. En nu uyt de Spaenschen onze Nederlantsche tale overgeset door L.V.B. Tot Dordrecht. Voor Jacobus Savry, woonende in 'Kasteel van Gent* en de frontispice toont de don, met harnas en stormhoed te paard, met Sancho te voet naast hem, in pofbroek en wambuis, met muts én baard, terwijl hij zijn ezel aan de teugel voert. Links en rechts van hen staan de befaamde voorbeeldige ridders Amadis en Roelant, beiden in een Romeinse wapenrusting, en boven de held is in een medaillon zijn Dulcinea afgebeeld. Ook in de Sav(e)ry-uitgave is nauwelijks sprake van karakterisering van de held van het verhaal; hoewel de illustraties de tekst redelijk nauwkeurig volgen, krijgt Quichot nergens een individueel profiel. Aan omgeving en kledij van de afgebeelde figuren valt evenmin een Spaans trekje te ontdekken. De voorrede schetst Quichot als het voorbeeldvan de wijze zot, of de zotte wijze, ‘so wijs geenszins of hy laet ons een rechtschapen sotheyt aenmereken, ook geensints soo sot, of hy maeckt sich sterck, ons groote wijsheydt te leeren.’ De gravures uit de Sav(e)ry-uitgave hielden het geruime tijd uit - ze sierden tenminste in een iets-bewerkte versie nog een Amsterdamse uitgave uit 1699.

Een illustratie uit de uitgave van Savry (1657)

Don Quichot in de tijd van de Verlichting

Het Don Quichot-thema is vooral populair geworden via de wandtapijten die aan het begin van de achttiende eeuw werden vervaardigd. Het Franse hof zette de toon, maar ook aan de respectievelijke hoven in Madrid, Napels en Wenen raakten tapijten

met het Quichot-verhaal als thema in zwang. De rijke burgerij volgde al snel deze koninklijke voorbeelden.

De ontwerpen voor de wandtapijten voor het Franse hof werden toevertrouwd aan de schilder-toneelschrijver Charles-Antoine Coypel (1694-1752). Coypel volgde de nieuwe toon in de interpretatie van de Quichot-figuur als een elegante 'heroïsch-komische held'. Geheel naar de rococo-hofmode baseerde hij zich op het tweede deel van de roman: hij zag af van een illustratie van de vechtscènes en concentreerde zich vooral op de 'hoffelijke' gezelschapsscènes, zoals die van een typisch arcadische 'bruiloft bij Camacho', met uiterst elegante herders en herderinnetjes. Uiteraard was daarmee ook het karakter van de hoofdrolspelers aan revisie toe: was Sancho Panza voorheen nog een ongelikte boer, nu wordt hij neergezet als een min of meer geciviliseerde, arcadische figuur. Quichot raakte een groot deel kwijt van zijn lachwekkende pathetiek, maar leed in plaats daarvan op gepaste tijden aan een sympathie-wekkende 'douce mé lancholie'. Terwijl hij oorspronkelijk uitsluitend tot lachen noodde, verandert hij nu in een personage dat aanleiding geeft tot gevoelens van medelijden en compassie - iets wat uitstekend paste in een tijd waarin van de kunst werd geëist dat ze aanzette tot een elegante 'beweging van het gemoed'.

In de achttiende eeuw werd de waanzin van Quichot vaak verbeeld in allegorische figuren, zoals het titelblad van de uitgave van omstreeks 1724, met illustraties van Coypel, laat zien. Don Quichot rijdt uit en wordt daarbij - zoals het onderschrift laat lezen - ge-

leid door twee allegorische figuren: ‘la Folie’ en ‘l'Amour extravaguant’. Die laatste aanduiding betreft zijn ingebeelde liefde voor Dulcinea, die links verschijnt als de wat plompe boerin die ze, althans in de visie van de achttiende eeuwer, waarschijnlijk was.

Don Quichot, geleid door de Dwaasheid
(Ch.-A. Coypel, omstreeks 1724)

Dat Quichots toekomstige avonturen ontspringen aan dwaze gedachten is duidelijk: Dwaasheid wijst daartoe op de molen, getooid met een fantoomhoofd en voorzien van wieken die zijn ‘bewapend’ met knots en zwaard, en op een kudde schapen, die bossen lansen met zich mee lijken te dragen. Het slotblad van dezelfde uitgave toont, als typische Verlichtingsopvatting dat dwaasheid uiteindelijk zal worden overwonnen door het gezond verstand, een slapende Quichot die door de Rede, in de gedaante van Minerva, wordt bevrijd van Dwaasheid (die een kasteel meevoert - vergelijk de uitdrukking ‘avoir des châteaux en Espagne’, dat wil zeggen: luchtkastelen bouwen). Omdat de ridder slaapt, blijft de mogelijkheid open dat hij uiteindelijk weer tot zinnen zal komen. Sancho echter heeft van hun beider dwaze avonturen blijkbaar weinig geleerd, want hij kijkt Dwaasheid verlangend na.

In Engeland ontdekte men rond 1700 Cervantes als een belangrijk ‘komisch’ auteur en het Quichot-verhaal als goed voorbeeld van een ‘komisch’ werk. En humor gold in die tijd als een uitstekend geneesmiddel tegen aanvallen van *spleen* en melancholie. In het ideale geval hielp humor ook om het feilen van de menselijke natuur (verwaandheid, hypocrisie) aan het daglicht te brengen. Henry Fielding noemde Cervantes' roman een voorbeeld van een ‘comic history writing’ - de literaire pendant van de ‘comic history paintings’ van William Hogarth; de ondertitel van zijn roman *Joseph Andrews* (1742) luidt dan ook: ‘written in imitation of the manner of Cervantes, author of Don Quixote’.

De Wijsheid bevrijdt Don Quichot van de Dwaasheid
(Ch.-A. Coypel, omstreeks 1724)

Deze interpretatie weerspiegelt zich in de Don Quichot-uitgave die in de jaren '40 van de achttiende eeuw in Londen verscheen. De illustraties waren van de hand van J. Vanderbank (overigens de zoon van een tapijtfabrikant). Ze werden voorafgegaan door een (fantasie-)portret van Cervantes door William Kent, de initiator in Engeland van de zogenaamde *Gothic revival*. Dat fantasieportret lijkt het voorbeeld te zijn geweest voor Vanderbanks afbeelding van Don Quichot in zijn studeerkamer, waarop ik verderop nog kom te spreken. Meer dan bijvoorbeeld Coypel

legde Vanderbank in zijn illustraties de nadruk op humoristische en amusante scènes of gezichtsuitdrukkingen en op de afwisseling van komische met serieuze scènes. Ook William Hogarth, leerling van Vanderbank, produceerde verschillende Quichot-illustraties die bestemd waren voor deze uitgave, maar zijn prenten werden uiteindelijk voor publicatie ongeschikt bevonden. Hoewel beide illustratoren voor dezelfde scènes kozen, wijkt Hogarths interpretatie op enkele essentiële punten af van die van Vanderbank. Deze legde, naar het voorbeeld van Coypel en naar de mode van de tijd, veel meer de nadruk op 'sympathetic feeling' voor een wezenlijk heroïsche held. Hogarth daarentegen benadrukte het lachwekkende; zijn Quichot-illustraties passen daarmee in de series satirische prenten, waarin hij uiting gaf aan zijn anti-aristocratische houding en afkeer van ijdele pronkzucht, van *'schemers'* en *'castle builders'*.

Don Quichot in zijn studeerkamer (J. Vanderbank, 1738)

Thalia bevecht de ridderromans (F. Hayman, 1755)

Rationalistische tendenzen kenmerken de Engelse Quichot-uitgave uit 1755 van Tobias Smollett (vertaling) en Francis Hayman (illustraties). Op de titelpagina wordt de bedoeling van Cervantes geïnterpreteerd als een aanval van de klassieke rede (gepersonifieerd door Minerva en Thalia, de muze van de komedie) op (middeleeuwse) kolder en bijgeloof. Smollett onderstreepte de zogezegde intenties van Cervantes in zijn voorwoord; Cervantes zou het boek hebben geschreven als middel ‘to ridicule and discredit those absurd romances, filled with the most nauseous improbability and unnatural extravagance, which had debauched the taste of mankind, and were indeed a disgrace to common sense and reason.’ Quichot gold toen dus al als een soort voorloper van Madame Bovary, die immers eveneens slachtoffer werd van haar lectuur. Smolletts aanval was tegelijk gericht tegen de *gothic revival*, de nieuwe mode in zowel literatuur als architectuur. Verlichtingsauteurs als Smolett interpreteerden de Don Quichot vooral als een aanval op de ‘romans of chivalry’, ook wel aangeduid als *gothick* of *moorish chivalry. Gothic* stond voor alles wat uit de irrationele verbeelding voortsprong en voor datgene

wat in strijd was met de klassieke principes van *reason* en *nature*. Cervantes' roman werd derhalve vooral als satire geïnterpreteerd en gold als een model voor schrijvers die zich afzetten tegen de neiging naar het fantastische en imaginaire, een neiging die - bijvoorbeeld - in de *gothic novel* de boventoon voerde. Hayman, die naast het werk van Cervantes ook dat van Shakespeare, Milton, Pope, Richardson en Smollett illustreerde, presenteert Don Quichot als een negatief voorbeeld: zijn ridder mist ieder komisch voorkomen, maar heeft ook niets meer van een verheven edelman en wordt steevast in lachwekkende en bespottelijke houdingen en situaties neergezet. Sancho daarentegen komt er bij Hayman opvallend goed vanaf, misschien omdat de illustrator - bekend als *bon-vivant* en lid van de zogenaamde *Beefsteak clubs* -in Quichots knecht een *alter ego* zag.

Don Quichot als romantisch meesterwerk

Ondanks het rationalistische streven om de kunsten te vrijwaren van 'gothische' invloeden verschuift rond 1770 in kunst en literatuur het zwaartepunt van het klassiek-ernstige naar het romantisch-fantastische. Het concept van het *sublieme* (waarin de sensatie van schoonheid werd gekoppeld aan datgene wat zich, vanwege excessieve vorm, grootte of lelijkheid aan de controle van de rede onttrekt) bleek aantrekkelijk om de geïsoleerde positie van de dichter tegenover een hem vreemde omgeving vorm te geven. Die stroming vertaalt zich ook in de Quichot-interpretatie. Waar voorheen vooral Quichots' min of meer dwaze avonturen in beeld werden gebracht, toont zich bij de tekenaars en schilders van na 1770 een voorkeur voor een dramatische, 'sublieme' enscènering. Quichot wordt meer en meer geportretteerd als *homo melancholicus*, als eenzame, tragische held dus (tragisch vooral omdat hij lijdt onder de wetenschap dat hij bij wijlen zijn verstand verliest). De Spaanse ridder verwerft daarmee de trekken van de *geniusmadman*, de typering waarin het romantische kunstenaarsgenie gemakkelijk zichzelf herkent. Zelfs Sancho Panza verliest zijn *gutgnol*-karakter en krijgt een zekere *poetic grandeur* toegeschreven, zoals te zien is in de portretstudies van John Mortimer (rond 1775). In Mortimers portretten van de ridder en zijn knecht lijkt het komische het definitief te hebben verloren van het poetisch-ernstige.

Don Quichot en Sancho Panza door J.H. Mortimer (1755)

Het Quichot-thema raakt in de vroege negentiende eeuw ook in de (romantische) academieschilderkunst in zwang. Richard Parkes Bonnington toont Quichot opnieuw in zijn studeerkamer, in een houding die een Faust waardig zou zijn. Hij zet daarmee de toon voor een hele serie Quichot-schilderingen in wat nog het best omschreven kan worden als een *juste-milieu*-stijl, een schilderwijze waarin het midden wordt gehouden tussen romantisch-sentimentalisme en academische fijnschilderkunst. Dat het thema nu werkelijk *salonfähig* is geworden blijkt daaruit dat schilders zelfs op zoek gaan naar allerlei apocriefe scènes in de trant van 'de jeugd van Sancho Panza' en 'Dorothea bij het baden verrast'.

In Duitsland krijgt de Quichot-mode aan het einde van de achttiende eeuw een sterke impuls door toedoen van romantici als Friedrich Schlegel. Schlegel omschrijft de roman als de meest geschikte kunstvorm voor het burgerlijk tijdperk, en volgens hem voldeed het werk van Cervantes aan alle eisen die men aan een modern kunstwerk kan stellen. Tenslotte be-

vat het boek zowel ‘fantastische, filosofische, sentimentele’ als ‘psychologische’ elementen en de auteur wisselt verheven scènes naar behoren af met meer groteske. Schlegel omschrijft de Don Quichot met andere woorden als een soort paradigma voor de moderne literatuur, als de eerste ‘moderne roman’ en als ‘romantisch meesterwerk’.

Een andere romanticus, Ludwig Tieck, vertaalde het boek in het Duits in 1799-1801, maar het kwam niet tot een geïllustreerde uitgave. Het waren de Nazareners, met als belangrijkste vertegenwoordigers Franz Pforr (1788-1812) en Friedrich Overbeck (1789-1869), die de Quichot als een bron voor beeldend werk ontdekten. De interesse van de Nazareners voor Don Quichot paste in de herleving van de belangstelling voor het ridderlijk-katholieke, Middeleeuwse verleden, dat gold als alternatief voor het classicistisch academisme. Pforr vervaardigde zo'n vijfentwintig illustraties bij de Quichot, waarvan er echter slechts drie bewaard zijn gebleven. Over de aard van Pforrs illustraties valt derhalve weinig te zeggen, maar een andere Nazarener, J. Sutter, vervaardigde een tekening die als kenmerkend kan worden beschouwd voor de Duits-romantische receptie van de figuren van Quichot en Sancho Panza: Quichot gold daarin als de vertegenwoordiger van het poëtischverheven element, Panza was de belichaming van de prozaïsch-materialistische levenshouding.

Het in de negentiende eeuw meest populaire voorbeeld van Don Quichot-verbeelding in Duitsland was *Don Quichot in zijn studeerkamer*, een olieverfschilderij van Adolph Schrödter uit 1834. Het is duidelijk dat Schrödter zich op bekende voorbeelden baseerde. Het beeld van de ridder die in zijn studeerkamer zit te lezen vonden we eerder bij onder meer Vanderbank en Bonnington. Schrödters versie echter blinkt uit door historische accuratesse in het afbeelden van de accessoires rondom de lezende Quichot. In die zin valt het te verklaren dat Schrödter in de negentiende eeuw werd gezien als een ‘overwinnaar van de romantiek’: ondanks het historiserende onderwerp zag de kritiek in zijn Don Quichot een poging om de werkelijkheid van alledag een entree te bereiden in de kunst en zodoende af te rekenen met de tendens om uit de eigen tijd weg te vluchten in een (ridderlijk, katholiek) verleden, zoals bijvoorbeeld de Nazareners die voorstonden. Schrödter specialiseerde zich in het komische genre, dat beter in de markt lag dan andere genres, en maakte zijn reputatie als schilder van ‘Don Quichot’ te gelde via kopieën en gravures. Naast scènes met figuren als Falstaff en Tijl Uilenspiegel vervaardigde hij nog een tiental werken met Don Quichot als onderwerp. Opvallend is de zorgvuldigheid waarmee hij het Spaanse landschap weergeeft. Schrödters voorbeeld leidde tot veel navolging. De generatie van jongere kunstenaars van na 1830 wees zowel classicisme als romantiek af en sloeg de richting in van de (realistische) genreschilderkunst. Daarin werd de figuur van Don Quichot geregeld als emblematisch voorbeeld gebruikt.

Don Quichot in zijn studeerkamer (A. Schrödter, 1834)

Hoogtepunten in de Quichot-verbeelding: Gustave Doré

Ook in Frankrijk werd het werk van Cervantes geïntegreerd in de romantische esthetiek. Voor Victor Hugo gold Cervantes samen met Ariosto en Rabelais tot de

‘trois Homères Bouffons’; het Quichot-verhaal werd als een voorbeeld van een ‘groteske’ ingezet in de ‘querelle entre le Romantique et le Classique’, de strijd tussen romantici en classicisten, die door Hugo zelfwas aangezwengeld in zijn voorwoord bij *Hernani* (1830).

In Parijs verschenen in de negentiende eeuw meer Don Quichot-uitgaven dan in Madrid en dat vormt een aardige indicatie voor de populariteit van de ‘riddervan de droevige figuur’ in Frankrijk. Veel van deze uitgaven waren verlucht met illustraties van bekende grafici en karikaturisten, zoals Vernet, Lami, Grandville en Déveria. Met zo'n achtenveertig drukken tot 1863 was de Franse Viardot-vertaling (met zo'n achthonderd illustraties van Johannot), zelfs een *bestseller*.

Dat Gustave Doré (1832-1883) de roman van Cervantes derhalve opnam in zijn lijst van te illustreren ‘klassiekers’ (waaronder de Bijbel, verhalen rond de kruistochten, Dante's *Divina Comedia*, Coleridges *The Rime of the Ancient* Mariner, *De baron van Munchhausen* en, niet te vergeten, Rabelais' *Gargantua en Pantagruel*) valt dus wel te begrijpen. Doré leerde Viardot rond 1860 kennen en het is mogelijk dat de vertaler hem heeft aangezet tot het vervaardigen van een nieuw set illustraties. In 1863 verscheen de geillustreerde versie van Doré in twee monumentale delen bij uitgeverij Hachette. Dezelfde uitgever kwam in 1869 met een tweede editie, in zo'n tachtig afzonderlijke afleveringen à 50 centimes per stuk, met in totaal zo'n driehonderdzeventig houtgravures.

Doré streefde naar een realistische natuurweergave - hij maakte in 1855 en in 1861 reizen naar Spanje - en dat verklaart voor een groot deel het succes van zijn onderneming. Want zijn illustraties blinken niet zozeer uit door nieuwe vondsten met betrekking tot eerder afgebeelde scènes, maar wel doordat hij deze situeert in een realistisch landschappelijk decor. Nieuw was verder, naast de psychologisch-invoelbare verhouding tussen heer en knecht, vooral de dramatisering van het verhaal en de vormgeving van de fantastisch-visionaire episoden, zoals goed te zien is aan de frontispice van het eerste deel: *Don Quichot omringd door zijn visioenen*.

Eerder dan door de voorbeelden van Schrödter en Johannot lijkt Doré beïnvloed door een voor de *Ca-*

prichos-serie ontworpen Don Quichotafbeelding van Goya (te dateren tussen 1812 en 1823, maar in 1860 gepubliceerd in de Gazette des Beaux Arts). Het betreft een illustratie bij het beginhoofdstuk van de Quichot-avonturen. Goya volgde de tekst van dat eerste hoofdstuk redelijk nauwkeurig: de ridder lijkt inderdaad rond de vijftig jaar, mager en, afgaande op zijn kledij, niet zeer welgesteld. De bron van zijn waan, zijn ridderromans, liggen voor hem op een leestafel gestapeld. Dat zijn hoofd door het lezen van al die avontuurlijke verhalen langzamerhand bevolkt is geraakt met de meest fantastische avonturen en figuren is evident: uit het opengeslagen boek wolken als middeleeuwse *gargouilles* allerlei monsterlijke en gedrochtelijke wezens op.

Don Quichot in zijn studeerkamer (tekening van Goya)

Goya's Quichot-afbeelding vertoont een opvallende gelijkenis met een eerdere ets, *De slaap der rede baart monsters* (*Capricho* 43, uit 1789). Goya, een overtuigd liberaal, vocht zowel tegen de autoritaire opstelling van de Spaanse koning, Ferdinand VII, als tegen allerlei uitwassen van irrationaliteit onder het Spaanse volk. Hij zag zijn *Caprichos*-serie dan ook als een satire op dwaasheid en bijgeloof. Oorspronkelijk zou deze serie zijn voorafgegaan door een verklarende tekst: ‘De kunstenaar droomt. Zijn enige doel is om schadelijke, platte gedachten uit te bannen en in dit werk vol grillen de vaste getuigenis van waarheid te vereeuwigen’. Toch heeft het er veel van dit wat Goya betreft eerder een wens was, dan een intentie. Niet voor niets luidde de uiteindelijke versie van de ondertitel van de serie: ‘Verbeelding zonder rede produceert onmogelijke monsters; met rede is ze de moeder van de kunst.’ Goya lijkt er daarmee schoorvoetend voor uit te komen dat hij de figuren die in zijn verbeelding ontstonden zelf ook maar ternauwernood in bedwang hield.

De slaap der rede baart monsters (Goya, 1789)

Hoe dan ook, Goya's tekening verschilt nogal wat van de weergave van John Vanderbank uit 1742. Vanderbank toonde Quichot in een keurige *outfit* in zijn ordentelijk ingerichte studeerkamer, kompleet met boekenplankjes en met borstkuras en degen aan de wand. Meer dan een prangende blik heeft Vanderbank Quichot niet meegegeven; in ieder geval is er afgaande op deze afbeelding van Quichots waandenkbeelden weinig te zien. Goya daarentegen toont Quichot als een man die lijdt aan een overhitte fantasie. Zijn fout is dat hij gelooft aan de schadelijke, aan zijn ontspoorde fantasie ontsproten waanbeelden, die hij niet van ‘verstandige’ beelden kan onderscheiden. Daarop duiden tenminste de ezelsoren, traditionele attributen van de *Ignoranza*, en daarom ook houdt een van de vliegende gedrochten een sleutel in zijn klauwen - een teken dat de fantomen de aan leeswoede lijdende ridder volkomen in hun macht hebben.

Don Quichot in zijn studeerkamer (Gustave Doré)

Doré heeft zonder twijfel goed gekeken naar de tekening van Goya: ook bij hem krioelt het achter de opgewonden ridder van La Mancha van de schone dames, minder schone draken, reuzen, spookgedaanten en fabeldieren. Maar waar Goya - misschien wat twijfelend - uiting geeft aan het rationalistisch grondidee dat de niet door de Rede gecontroleerde fantasie gedrochten voorbrengt en dat degene die zich daaraan overgeeft zijn eigen ondergang bewerkstelligt, daar lijkt Doré's Quichot zich volkomen te hebben overgegeven aan zijn fantastische verbeelding.

En Honoré Daumier

In het werk van Honoré Daumier (1808-1879) speelt het Don Quichot-motief een zeer belangrijke rol. Opvallend genoeg ontbreekt dat thema bijna volledig in Daumiers series van spotprenten en karikaturen: Quichot diende hem vooral tot onderwerp van olieverfschilderijen en tekeningen (ongeveer negenentwintig doeken en zo'n veertig tekeningen hebben Quichot en Sancho Panza tot onderwerp; daarmee

vertegenwoordigt dat de meest omvangrijke cyclus binnen zijn werk die aan één onderwerp is gewijd). Bij Daumier is sprake van een volstrekt eigen afbeeldingstijl, die min of meer onafhankelijk is van de verhaalepisoden.

Don Quichot en Sancho Panza (H. Daumier, omstreeks 1870)

Daumier zet Don Quichot bijna steeds neer als de volstrekte antipode van Sancho Panza: de eerste is lang en dun, meestal waakzaam en aktief; de tweede

kort en dik, lijdzaam en geduldig. Quichot krijgt bij Daumier eerder dreigend-omineuze dan komische trekken - zijn uitgemergelde gezicht en ledematen geven hem eerder een afschrikwekkend-grotesk voorkomen. Daumier is ook een van de eerste kunstenaars die Don Quichot situeert in een abstracte omgeving en tijd. Bij hem er geen sprake meer van enige vorm van herleving van middeleeuwse tradities, van een satirisch portret van de adel of van andere vormen van kritiek op tijd en gewoonten. Hij doet ook nauwelijks een poging om Don Quichot in een duidelijk door tijd of ideologie gekleurde interpretatie in te passen en maakt hem daarmee tot een min of meer tijdloos figuur.

Daumier getuigde veelvuldig van zijn republikeinse gezindheid en van zijn afkeer van zowel burgerkoning Louis Philippe (die hij in een beroemde karikatuur als ‘La Poire’ neerzette) als van Louis Napoleon (de latere keizer Napoleon III), maar de pogingen van interpreten om het veelvuldig voorkomen van de Don Quichot-figuur te koppelen aan andere, wèl duidelijk politiek te interpreteren satirische en karikaturale figuren van Daumier lijken me ver gezocht. Waarschijnlijker is het dat Daumier in de figuur van Don Quichot een geschikte metafoor vond om de zorgen van het alledaagse bestaan gestalte te geven en een universele betekenis te geven die uitgaat bóven het enkele, individuele geval - ongeveer zoals Gustave Courbet dat deed in enkele van zijn meest spraakmakende realistische schilderijen, bijvoorbeeld *De steenhouwers* (1849). In vergelijking met Courbet kiest Daumier - misschien vanuit zijn neiging tot het karikaturale - hoogstens wat vaker voor een allegorische vermomming van contemporaine problemen en misstanden, vaak in de vorm van tegenstellingen. En de tegenstelling tussen Dik en Dun is sprekend genoeg om verder commentaar overbodig te maken. Niet dat Daumier de oude tegenstelling tussen poezie en proza, tussen idealisme en materialisme nieuw leven inblaast. Zijn Sancho is weliswaar net zo dikbuikig als de voldane burger uit andere karikaturen, maar hij is zeker niet onsympathiek. Sancho vertegenwoordigt eerder een zekere vorm van realiteitszin, als tegenwicht tegen de al te drammerige idealistische dadendrang van zijn broodmagere meester. In Quichots fysionomie keert veel terug van andere ‘mageren’ uit Daumiers karikaturen, waarin de kunstenaar meestal (al te) gedreven en vaak monomane kunstenaars, wetenschappers of politici portretteerde.

‘Don Quichotte moderne’ (H. Daumier)

Daumier toont zijn intenties en ideeën het duidelijkst in een van zijn laatste tekeningen met Don Quichot in de hoofdrol. In *Don Quichotte moderne* uit 1867 voert hij ‘de ridder van de droevige figuur’ op als een vurig voortgalopperende strijder tegen misstanden, een ‘grote ziel’ die, slechts gewapend met een vederen pen, de

strijd aanbindt met vooroordelen, ijdel vertoon en plattitudes -een treffende karakterisering van de kunstenaar dus, maar ook een humoristisch en ironisch zelfportret. En daarmee is Daumier een van de eerste kunstenaars die de strijd van Don Quichot zijn spreekwoordelijke lading geeft. Daumiers politiek ideaal echter werd, zoals gezegd, noch geportretteerd in de figuur van Don Quichot, in een de wereld en het materiële verloochenend idealisme, noch in die van de volgzame, vaak slechts met het materiële

gepreoccupeerde Sancho Panza: het verenigt elementen van beide figuren. Het lachwekkende is niet slechts beperkt tot Don Quichot, maar breidt zich ook uit tot Sancho Panza.

Daumier is daarmee ook een van de eerste beeldend kunstenaars geweest die beide hoofdfiguren als een onafscheidelijk duo heeft gepresenteerd, waarbij de tekortkomingen van de een gecompenseerd worden door de kwaliteiten van de ander.

Dat Don Quichot ook kunstenaars als Odilon Redon, Pablo Picasso, André Masson en Salvador Dali heeft geïnspireerd, ligt enigszins in de lijn van wat hier voorafging. Net zoals dat bijvoorbeeld geldt voor een motief als *De verzoeking van de heilige Antonius* is het thema van Don Quichot immers zowel geschikt gebleken als onderwerp voor zeventiende-eeuwse groteske en burleske fantasieën als voor de romantische verbeelding van de negentiende eeuw - en vandaar is het maar een kleine stap naar een surrealistische interpretatie van de door overspannen fantasieën geplaagde dolende ridder.

Literatuur

Den Verstandigen Vroomen Ridder Don Quichot de la Mancha. Geschreven door Miguel de Cervantes Saavedra. En nu uyt de Spaenschen onze Nederlantsche tale overgeset door LV.B. Tot Dordrecht. Voorjacobus Savry, woonende in 'Kasteel van Gent, Anno 1657.
De dolende ridder verbeeld, Den Haag, 1965. J. Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin, 1987.
Ursula Seibold, ‘Zur figur des Don Quijote in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts’. In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 45, 1984, p. 149-171.
W. Vaughan, *Romantic Art*. Londen, 1985.

Pieter de Nijs (1953) is eindredacteur van BZZLLETIN.

Ron Elshout
Des waerelds schoone dingen bestaan maar by verbeeldingen
Satellieten van Don Quichot

Het is hem vreemd vergaan, Don Quichot. Als er voor één geldt ‘uit taal zij t gij voortgekomen en tot taal zult gij wederkeren’ dan wel voor hem, maar tegelijkertijd is die weg van taal naar taal bepaald niet zonder wereldse omwegen gegaan.

Uit taal voortgekomen

De schepper van *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, Miguel de Cervantes Saavedra, moet tijdens het turbulente leven dat hij van 1547 tot 1616 leidde toch ook nog tijd gevonden hebben om te lezen. Hij moet op zijn minst ridderromans als *Amadís de Gaula* en *Palmerin* gekend hebben, want zijn *Don Quichot* wordt algemeen beschouwd als een persiflage op deze bij een groot publiek populaire ridderverhalen. Maar niet alleen Cervantes kent deze verhalen goed, de door hem geschapen hoofdfiguur lééft deze verhalen, althans zou dat willen. Hij kent de wereld uitsluitend *via* zijn lectuur en zijn wereldvreemdheid kan dus niet anders verklaard worden dan door te wijzen op zijn geheel verliteratuurde bestaan.

Een geheel uit taal bestaande figuur, wiens bestaan en wiens kijk op de literaire wereld om hem heen geheel door lezen bepaald is, moet, hoe vaak zijn schrijver hem op papier ook het leven redt, in de werkelijkheid wel snel ten dode zijn opgeschreven. Tel daar nog bij op dat het niet meer gaat om een voort te vertellen volksverhaal, maar om meer dan duizend te lezen bladzijden en het raadsel van zijn ‘tot leven komen’ is compleet.

Er schuilt een soort ironie in waar Cervantes misschien van gesmuld zou hebben: Don Quichot ziet geen verschil tussen zijn lectuur en de werkelijkheid en vervolgens verliest de schrijver hem aan lezers die hem voor werkelijk houden. Of zou het Cervantes minder goed smaken dan *duelosy quebrantos*? Uiteindelijk was zijn doel ‘de valse en dwaze geschiedenissen van de ridderboeken tot afschrikwekkend voorbeeld te stellen’. Niet voor niets willen de pastoor en de barbier Quichot ‘genezen’ door zijn bibliotheek in brand te steken. Een strijd tegen een verliteratuurd bestaan in meer dan duizend bladzijden? Een onontwarbare knoop!

Misschien hebben daar de driftige mystificaties van de schrijver een beetje aan bijgedragen. Cervantes past een bekende truc toe; hij heeft Quichots verhaal niet ‘verzonnen’, nee, hij heeft het ontleend aan een Arabisch handschrift van ene Cide Hameti Benengeli. Dat is vertaald door een vertaler die het nodig vindt zo nu en dan commentaar op de gebeurtenissen te leveren en die moet op zijn beurt zo nu en dan ingrepen toestaan van nóg een verteller. De mystificatie gaat zelfs zo ver dat op een gegeven moment het verhaal afbreekt, omdat ‘het manuscript’ ophoudt. Pas als het vervolg teruggevonden is, kan de draad van het eigenlijke verhaal weer opgenomen worden. Het is me volstrekt onduidelijk of de lezers in 1605, toen het eerste deel verscheen, oog hebben gehad voor het persiflerende gehalte van het boek, of dat zij verblind door Quichots ‘avonturen’ het ambivalente van het personage over het hoofd gezien hebben en hem ‘voor waar’ namen; feit is dat het boek in datzelfde jaar zes maal is herdrukt. Tevens is bekend dat er in verschillende steden roofdrukken

verschenen - waarna De Ridder van de Droevige Figuur uit de pagina's weggaloppeerde en een geheel eigen leven ging leiden.

Een valse Quichot

Om te beginnen was er één lezer die wel heel spectaculair met de ridder aan de haal ging. In 1614 verscheen een vals vervolg op de Quichot, hetgeen in

Cervantes' boek zijn sporen weer heeft nagelaten, want Cervantes was op dat moment zijn eigen tweede deel aan het schrijven. Alsof de Don werkelijk bestond, liet Cervantes hem kennis nemen van dit geschrift, hem daar zijn uiterst scherpe zegje over doen, om vervolgens de vervalsing zo letterlijk mogelijk de pas af te snijden door Don Quichot zijn weg *niet* naar Zaragoza, waar uiteraard de vervalsing voor een gedeelte speelt, te laten vervolgen, maar hem af te laten slaan naar Barcelona.

Er wordt druk gespeculeerd over de vraag wie de schrijver is van de vervalsing die op naam staat van ene Avellaneda. Het meest in aanmerking komt Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), een als wildebras bekend staande dichter-priester-toneelschrijver, die voor een beetje spektakel in de beschrijving van riddergruwelen niet terugschrok (uiteraard in de vertaling van Dolf Verspoor):

> Doodskramp scheurde het tentdoek purperrood
> uiteen in de verwrongen linkerhand
> en toont de gruwel van de binnenkant:
> geronnen romp. Daar waar drank schuimde en spoot.
>
> Het harnas, hol en hard, ondergespuwd.
> Tafels omver, scherven over de doodse
> slaap die een falende lijfwacht verdooft.

Cervantes en hij hebben verschillende keren, literair alweer, de degens gekruist, want Lope de Vega's veelschrijverij -er wordt wel beweerd dat hij achttienhonderd(!) toneelstukken schreef - en successen zijn door Cervantes herhaaldelijk op de korrel genomen. Weerwoorden konden natuurlijk niet uitblijven en als wapens kozen de heren onder meer het (scheld)sonnet. Misschien wilde hij wat krachtiger wraak nemen en was een sonnetje hem niet pittig genoeg; misschien wilde hij een stukje oprijden met de successen van *Don Quichot*, want de peseta's zal hij met zijn ook al woelige leven wel hebben kunnen gebruiken en met ‘de rechten’ van gepubliceerd werk was, blijkens de roofdrukkengeschiedenis van het oorspronkelijke boek, gemakkelijk de hand te lichten.

Wie zich werkelijk achter het welluidende pseudoniem verschool is nooit opgehelderd.

De woordenboeken in

Inmiddels heeft dat alles de ‘echte’ Don Quichot er niet van weerhouden zijn weg te vinden over de wereld. Zo zeer zelfs dat hij als lemma de woordenboeken in galoppeerde. In *Van Dale* staat achter ‘donquichotterie’ te lezen dat het een ‘daad als van Don Quichot’ betreft; de uitleg daarvan doet het gecompliceerde karakter van Don Quichot enigszins onrecht: ‘handeling of handelwijze die voortspruit uit onpraktisch en onberedeneerd idealisme’.

Hiermee is wel aan te tonen dat *het begrip* ‘Don Quichot’ een geheel eigen leven is gaan leiden. Zou het een uitsluitend door lezers van Cervantes' boek gebruikte term zijn geweest, dan zou het voor de hand liggen dat deze gereserveerd was voor lieden die het verschil tussen verbeelding en werkelijkheid niet goed kennen. Je zou kunnen denken aan types die de boef uit het toneelstuk bij de artiestenuitgang

opwachtten om hem eens flink de waarheid te zeggen, of, hedendaagser, aan de persoonsvermenging die optreedt bij acteurs die ‘vast zitten aan een rol’, het ‘Zwiebertje-effect’, dat heden ten dage vooral op schijnt te treden bij vaste acteurs in soapseries.

De gangbare betekenis van het woord miskent Don Quichot nog op een andere manier. Ze suggereert een soort totale cognitieve dissonantie: Don Quichot zou niet in staat zijn nieuwe impulsen uit de wereld tot zich door te laten dringen, doordat zijn wereldbeeld geheel bestaat uit door ridderromans gevoede normen, waarden en (voor-)oordelen. Wie goed leest, weet beter. De Don zit gecompliceerder in elkaar. Hij mag dan nogal eens geleid worden door ‘onpraktisch en onberedeneerd’ idealisme, als het hem zo uitkomt dan gebruikt hij, onder bezielende leiding van zijn schepper, zijn visie op de werkelijkheid wel degelijk om de omstandigheden naar zijn hand te zetten. Zijn belangrijkste wapen is uiteindelijk zijn taal.

Op bedevaart

Wie, na het bovenstaande, bij het lezen van de nieuwe

vertaling door Barber van de Pol, die najaren de vertaling door J.W.F. Weremeus Buning en C.F.A van Dam komt vervangen, toch nog in het geestrijke doolhof van de ridder gevangen raakt en zelf op queeste zou willen, kan beter eerst te rade gaan bij Marijke Arijs. Zij doet In een *dorpje van La Mancha... Don Quichote achterna* verslagvan een ironische bedevaart en stopt het boekje en passant vol met wetenswaardigheden, zoals een beknopte biografie (van Cervantes, niet van Quichot!) en recepten van gerechten die in het boek voorkomen, bijvoorbeeld dat van *duelos y quebrantos*.

De schrijfster beweert van Don Quichot dat ‘hij dan een slag van de molen mag hebben, *yet there is method in it’*. Dat laatste kun je in ieder geval niet zeggen van de manier waarop de Spanjaarden en de ‘gemotoriseerde Quicho t-bedevaartgangers’ met de mythe van Quichot omgaan. Enerzijds verliest men nogal eens uit het oog dat de Don, zijn paard, zijn geliefde Dulcinea en zijn knecht *papieren* figuren zijn, hetgeen er toe leidt dat er allerlei dorpen en streken zijn die de ridder claimen. Volkomen voorbijgaand aan het fictieve karakter van de roman, volkomen voorbijgaand aan de geografische vaagheden, worden, vertelt de schrijfster, ‘routes van Don Quichot’ aangeboden door allerlei reisbureau's en VVV's. Vanzelfsprekend leiden deze veelvuldig langs spreekwoordelijke windmolens. Overigens kan het geloof in het daadwerkelijke bestaan van deze literaire helden zeer concrete gevolgen hebben. Niet alleen kun je anno nu, als je het tenminste wilt geloven, naar het huis van Dulcinea gevoerd worden (dan bereik je meer dan de Don en zijn knecht indertijd, want die kwamen er nooit aan!), maar Arijs vertelt zelfs dat ‘het dorp van Dulcinea’, El Toboso, tijdens de Onafhankelijkheidsoorlog gespaard bleef, omdat de Franse generaal Dupont de vernietiging van het geboortedorp van Dulcinea niet op zijn naam en geweten wilde hebben.

Anderzijds stuit ze zo nu en dan op een verbazingwekkende onverschilligheid en een ‘nijpend gebrek aan gidsen en bewegwijzering’.

Dat maakt het er niet gemakkelijker op enige greep te krijgen op het leven van Cervantes. De man was minstens zo rusteloos als zijn schepping en verhuisde keer op keer op keer. Dat verklaart in ieder geval dat ook Cervantes' huis op zeer verschillende plaatsen te bezoeken valt en dat het spoor, dat hij vanaf ongeveer 1595 door Spanje en elders trok, nauwelijks anders dan in zeer grote lijnen te reconstrueren valt. Arijs' beknopte biografie geeft een aantal malen bij periodes van jaren: geen gegevens. Het stoffelijk overschot van de auteur is verdwenen en dat geldt ook voor zijn laatste wilsbeschikking, of men zou Het Boek als zijn testament moeten beschouwen. Niet alleen vindt de schrijver zijn rusteloze pendant in zijn Don Quichot, ook in de verhalen over de moedige soldaat... Saave-

dra heeft hij zich zelf nagelaten. Zelfs de sterfdata van Quichot en Cervantes ontlopen elkaar niet veel: in december 1615 verschijnt het tweede deel, vier maanden later overlijdt de schrijver.

Pieter Langendijk

Cervantes had geen hoge pet op van het oeuvre van Lope de Vega, ‘omdat’, zo staat het in *Don Quichot* te lezen, ‘hij zich bij de smaak van impressario's wil aanpassen’. Hoewel Don Quichot zo nu en dan niet vrij is van opportunistisch gebruik van zijn levensvisie, keurt zijn schepper deze karaktertrek als het om de kunst gaat blijkbaar af. Wat zou Cervantes gezegd hebben van het werk van Pieter Langendijk, met name diens blijspel *Don Quichot op de bruiloft van Kamacho*, dat in 1712 te Amsterdam verscheen? Het stuk is met enig succes opgevoerd en mocht verschillende drukken beleven, die enigszins van elkaar verschillen, omdat Langendijk na opmerkingen van ‘verscheidene Liefhebbers der toneelpoëzye’ enkele veranderingen aangebracht heeft. Sommige daarvan zou Cervantes waarschijnlijk met een goedkeurend knikken begroet hebben. Zo heeft Langendijk aan de twee hoofdpersonages secondanten gekoppeld om onnatuurlijke monologen te kunnen omzeilen, maar Cervantes, die in 1584 met Catalina de Salazar trouwt nadat hij pakweg drie maanden daarvoor bij een anderevrouw een dochter kreeg, zou waarschijnlijk hartelijk gelachen hebben om de fatsoensreden die Langendijk daarvoor opgaf: ‘omdat het wanschikk'lijk is eene Juffer alleen in het Bosch te laten wandelen’. Overigens heeft Langendijk nog enige monologen laten ontsnappen.

Behalve de Don Quichot-figuur is er nog iets dat Cervantes en Langendijk met elkaar verbindt: de poëzie. Langendijks toneelstuk gaat terug op de hoofdstukken 19-21 van het tweede deel van Cervantes' boek en komt in het kort hierop neer: Bazilius, in Cervantes' verhaal een jonge herder, in het toneelstuk een arme edelman, wil zijn geliefde Quiteria schaken, omdat zij in het huwelijk zal moeten treden met de rijke Kamacho, die door Langendijk aanmerkelijk grover, dommer en belachelijker wordt voorgesteld dan zijn naamgenoot bij Cervantes. De ontvoering mislukt een paar keer, waardoor het aankomt op een list van Bazilius. Vlak voor de huwelijksvoltrekking fingeert hij zijn zelfmoord en ‘stervend’ vraagt hij te mogen trouwen met Quiteria. De pastoor verbindt hen in de echt. Kamacho moet zich bij het voldongen feit neerleggen en het feest kan doorgaan, omdat Bazilius ‘vergeeten had te zeggen’ dat de koning hem met' een zeer aanzienlyk ampt vereerd' heeft.

Al met al op zich geen erg sterk verhaal en ik vermoed dat Cervantes vooral zijn kritische neus zou ophalen voor de wel erg ongegeneerde *deus ex machina*. Ik bezit nog zo'n uitgave in de reeks *Klassiek Letterkundig Pantheon* waarin Dr. G.A. van Es kritiek op dit slappe eind afdoet als ‘een cerebrale opmerking [...] die niet berust op de meebeleving van het spel door de toeschouwer’, maar ik blijf dit een groot zwaktebod vinden, te meer daar het geld in het toneelstuk een belangrijke reden is om wel of niet te trouwen. Langendijk maakt het mijns inziens helemaal bont wanneer hij Bazilius het slotwoord laat uitspreken. Jongens, hier komt de moraal!

> Zo ziet men dat 't verstand het geld te boven gaat;
> En die wysheid om 't genot van 't goud versmaad,

Kan aan myn trouwgeval zich spiegelen, en leeren,
Hoe dat men schranderheid voor schatten moet waardeeren.

Makkelijk praten met de bruid in je armen en een uit de lucht gevallen dikke baan. Toch denk ik dat het Langendijk hier niet om ging. Gezienzijn terugkerende armoede, onder meer veroorzaakt door zijn spilzieke moeder en zijn vrouw, was het voor Langendijk ongetwijfeld heel belangrijk het burgerlijke publiek te vriend te houden, waar hij het zeker ook financieel van moest hebben. Hij gaf deze burgers dus keurig de moraal die zij verwachtten.

Uit bovenstaande samenvatting blijkt al dat Langendijk voor het vertellen van dít verhaaltje Don Quichot helemaal niet nodig had. Toch staat hij in de titel al voorop. Wat wilde Langendijk met de *hidalgo*?

Langendijk schreef meer toneelstukken waarin hij twee verhaallijnen trachtte te vervlechten. Vaak is dat aan de dubbele titels, verbonden door het voegwoord ‘of’, al te zien. Tegelijkertijd lijkt het er juist daardoor

op dat Langendijk zelf ook wel in de gaten had dat het hem niet altijd lukte de verhaallijnen afdoende tot een eenheid te smeden. Je kunt je dan ook afvragen of het hem daar om begonnen was. In zijn kluchtspel *De wiskunstenaars of 't gevluchte juffertje* uit 1715 gaat het alweer om zo'n liefdesgeschiedenisje, maar terloops stelt Langendijk in het optreden van de wiskunstenaars met de veelzeggende namen Raasbollius en Urinaal de wetenschappelijk inzichten en vooral de gebrekkige redeneerkunst van de heren wetenschappers van zijn tijd aan de kaak. Het lijkt er op dat het optreden van Don Quichot gebruikt wordt om de classicistische poëtische praktijken van Langendijks tijd kritisch te belichten. Zo goed als de toneelschrijver een keurige burgerlijke moraal verstrekt, zo houdt hij ervan literaire knipogen te geven. Eén voorbeeld. Het deel van het publiek dat het oorspronkelijke boek gelezen heeft, wordt op zijn wenken bediend in subtiele toespelingen. Don Quichot berooft een barbier van zijn scheerbekken, omdat hij daar de beroemde 'helm van Mambrino' in ziet en 'dus' smokkelt Langendijk zo'n knipoog in een beschrijving van Quiteria: 'Heur veurhoofd blinkt puur, puur, gelyk een barbiers bekken.'

Don Quichot wordt geïntroduceerd in een dialoog tussen Bazilius en diens vriend Valasko en de typering die van de 'dooiend Ridder' wordt gegeven *lijkt* in eerste instantie traditioneel. 'Hij heeft zyne zinnen door het leezen verloren', ieder drijft de spot met hem, hij zou met molens en schapen vechten en kudden legers noemen, een herberg voor een sterk kasteel aanzien en 'verliefd zyn op een mensch die nergens is te vinden'. Maar Langendijk is zich het literaire gehalte van zijn personage goed bewust. Hij laat Bazilius zeggen:

My is een Boek, 't geen zo genoemd wordt aangeprezen:
Maar wie zou denken dat'er zulk een mensch kon weezen;
Men zegt dat 't is gemaakt door eenig gaauw (= slim) Poeët.

En als Valasko verklaard heeft dat Don Quichot al die zotheid door het lezen van boeken 'als Roeland en Amadis' gekregen heeft, antwoordt Bazilius hem:

Gy hoeft hem niet te zoeken:
Want alzo min als die ter waereld zijn geweest,
Is Don Quichot'er nu. Ik zeg 't komt uit den geest
Van eenene Dichter, die deez' boeken wil bespotten;
Gemaakt tot tydverdryf voor kinderen, en zotten.

Des te grappiger als de ridder even later alsnog 'de werkelijkheid' van het toneelspel binnenwandelt en hij door Bazilius getypeerd wordt als 'een Ridder van een groot verstand en moed.' Blijkbaar heeft Langendijk het dubbelzinnige van de Don Quichot-figuur goed in de gaten. Hij gebruikt hem handig om uit te spelen tegen Jochem die in de lijst *vertooners* opgevoerd wordt als 'Schoolmeester, en Rymer'. Let wel! Niét: Dichter of Poeët, maar: Rymer. Op zeker moment komt Jochem Kamacho tegen en hij wil koste wat het kost zijn 'Bruiloftsdicht' voorlezen. Kamacho heeft haast, onderbreekt hem steeds, maar door Jochems vasthoudendheid krijgen we, bij stukken en beten, toch wel enig inzicht in wat zijn 'dichtkunst' vermag:

Een zeker bruilofsdicht, ter eeren van d'eerzamen,
En zeer diskreeten, en tot veele ding bequaamen
Kamacho, zeer geleerd gelyk een Kikero.
De zoon van Pedro Lope, en Guurtje Knuppelstro,

Die nu de bruîgom is, met 't çiersel aller maagden,
De pronk van Remi, die aan iedereen behaagde,
Quiteria genaamd, getreeden in de trouw,
In 't jaar van emme, de, ce, ikze...
[...]
Hier kom ik by zyn ekselentie,
Die trouwen zal het mooijste mensie,
Vol wonderlyke kunst, en scientie,
Bevalligheid, en eloquentie,
'k Doe u by deezen advertentie,
Maar geef een weinigje silentie,
Dan zult gy hooren een inventie,
Van elken regel een sententie...
[...]
Appollo, Venus, Mars, Vulkanus,
Leo, Silvester, Adrianus,
Jupyn, Merkurius, Sileên,
Haal water voor me uit Hippokreen:

Dan zal ik drie voet hooger stappen,
En uit een ander vaatje tappen,
Als eer Homerus heeft gedaan,
En Nazo, Maro, of Lukaan:
Dan zal ik van de negen muizen,
Myn vaerzen fyntjes laaten pluizen...

Enfin, ho maar, zou ik zo zeggen, dit is hoe de muzen muizen worden, ‘vaerzen’ vol met stoplappen, een paar handenvol filosofen, schrijvers, goden en helden. Het is geen wonder dat Jochem een slokje water wil uit de bron der dichters, want de eloquentie die hij Quiteria toeschrijft, wel, die welbespraaktheid, mist hij te enen male. Niet alleen krijgt de classicistische dichter hier een aardige karikatuur van zichzelf voorgeschoteld, ook zijn publiek (hoeveel van deze kunstminnaars zaten er in de zaal?) krijgt er van langs, weliswaar in de persoon van Kamacho, maar toch. Hij reageert op deze klassieke waterval tenminste met een hoog Pennewip-gehalte:

‘Ik ken dat volk niet, 'k heb er niet één van 'enood.’
Jochem:
‘Wel dat's geen wonder: want zy zyn nu al lang dood.’
Kamacho:
‘Hoe dood? je zegt nochtans ze moeten water haelen.’
Jochem:
‘Dat's op zyn groot Poëets, ô kond gy vreemde taalen...’

Ach gut, die Jochem, ‘op zyn groot Poëets’. Het is geen wonder dat hij, in de regie van Langendijk ongetwijfeld met zijn mond open van verbazing, nee, verbijstering, tegen Don Quichot zegt: ‘Myn heer heeft groot verstand na 'k merk van poëzy?’, als deze zojuist zijn welbespraaktheid heeft losgelaten op de beschrijving van een avontuur. Don Quichot is de beroerdste niet, hij wil het de Schoolmeester en Rymer wel even uitleggen:

Ja de eed'le poëzy is waardig te beminnen,
Ze leidt den geest om hoog, brengt speelend wysheid binnen,
Ze is 't vuur der reen, een bron, die heilzaam water geeft;
Die uit natuur alleen haar' zuiv'ren oorspronk heeft;
Die opgepronkt door kunst, de zinnen weet te streelen,
En kan den vorsten raad, al speelend' mededeelen.

Langendijks parodie op de classicistische poëzie krijgt nog eens een tegenhanger als Don Quichot Kamacho op dichterlijke wijze beveelt Dulcinea voor hem te gaan opzoeken ‘tot balsem voor mijn quaal, en troost in myne elenden, [...] Een heilzaame artseny voor myne minnewond’, maar al met al valt te vrezen dat Langendijks speldenprikken niet meer dan een gevecht tegen molens zijn, want vooralsnog was er tegen de classicistische terreur geen kruid gewassen. De ironie van de geschiedenis wil dat Langendijk voor een deel in zijn onderhoud voorzag door het schrijven van gelegenheidsgedichten over welke de handboeken nu juist een onbarmhartig oordeel vellen: vrijwel waardeloos. Don Quichot ontspringt de dans en vervolgt zijn weg, in de wetenschap ‘hoe al des waerelds schoone dingen maar by verbeeldingen bestaan’.

Gerrit Achterberg

We komen de ridder opnieuw tegen bij Gerrit Achterberg:

Don Quichot

Rooftochten in het niet.

De spiegels die gij achterliet,
-herinnering en droom -
roepen mij op, ik lees uw naam
in visioen en teken.

Ik moet mij door het blinken breken.

Dit is een ander donker,
dan aan de voorkant ligt verdronken.

Hier vangt een voetspoor aan,
dat in geen aarde heeft gestaan.

Stilte wenkt naar de stilte heen,
dat wij voorgoed in aantocht zijn,
nu alle schijn is weggezonken.

Het gedicht komt uit de bundel *Thebe* die in 1941 verscheen. Eén van de complicaties bij het lezen van Achterbergs gedichten met een naam erboven is, dat je als lezer moet beslissen of de ik-figuur tevens de titelfiguur is, of dat de 'ik' eerder te vereenzelvigen is met de dichter. Voor de lezing van dit gedicht kies ik voor de laatste mogelijkheid.

'Rooftochten in het niet,' noemt Achterberg de donquichotterieën en hij typeert daarmee zowel de queestes van de ridder als die van hemzelf.

Zijn het de spiegels van herinnering aan en droom over Dulcinea die Don Quichot achtergelaten heeft, die de 'ik' iets in herinnering brengen? Een spiegel maakt tenslotte iets zichtbaar van jezelf. De 'ik' moet zich dus in wat hij ziet of leest herkennen. Opvallend is dat hij Quichot niet 'tot leven roept', maar diens naam blijft *lezen* in visioen en teken. Blijkbaar is ook Achterberg zich zeer bewust van het uitsluitend literaire karakter van de Quichot-figuur. 'Door het blinken breken', dat zal door het blinken van die spiegels zijn, maar in welk wonderland komen we terecht na de sprong *through the lookingglass*, als we daarmee de spiegels van de herinnering en de droom gebroken hebben? Het lijkt er op dat de sprong plaatsvindt in de witregel en dat 'Dit' en 'Hier' verwijst naar de wereld achter de spiegel, maar ook, letterlijk te nemen, naar het wonderland van de poëzie, het gedicht zelf. En daar tref je 'een voetspoor aan, / dat in geen aarde heeft gestaan,' maar dat uitsluitend in literaris kan bestaan. De weg door de spiegel is een literaire en daarmee geen echte. Hans Lodeizen schreef het ook al: 'deze wereld is niet de echte'. Het belangrijke woord 'schijn' uit de laatste regel is dubbelzinnig. Natuurlijk verwijst het naar de blinkende spiegel en die 'schijn' is weg, want gebroken; daarnaast heeft het van doen met de schijnbare mogelijkheden die de letters te bieden hebben. Maar zodra je die doorziet, ben je 'voorgoed in aantocht' en *zul je dus nooit aankomen*. Het gedicht werpt een schrijnend licht op de eindeloze dooltochten, rooftochten in het niet, van Don Quichot en van Achterberg zelf. Het zijn 'noodseinen naar een leven', die zoals Langendijk ook al doorhad 'maar by verbeeldingen bestaan'.

Een vergeten hoofdstukje

We bevinden ons in het drieëntwintigste hoofdstuk van het tweede deel, wanneer Don Quichot afdaalt in de grot van Montesinos en daar een van zijn wildste avonturen beleeft. Wildste? Hoe weet ik dat? Niet uit Het Boek zelf, want daar verzwijgt de ridder juist iets 'wat hij daar niet op zijn plaats vindt zijn', maar door het lezen van *Schermutselingen en andere verhalen* van Piet Meeuse.

Wie dat wil, kan zelf, zo blijkt uit het boekje van Marijke Arijs, in werkelijkheid de grot betreden. Zij voegt er, gezien de huidige toestand van het landschap, aan toe dat 'we een krachtig beroep zullen moeten doen op onze fantasie' en daalt vervolgens, niet zoals de ridder aan een touw, maar via een rudimentaire trap, daadwerkelijk af in de grot. Ze vindt daar uiteraard nìet het kristallen paleis en natuurlijk ook geen Montesinos, ridder uit het gevolg van Karel de Grote. Misschien is het beter de Don

maar niet al te letterlijk te volgen en de put van de fantasie te betreden. Dat is meer in de geest van de *hidalgo*. Piet Meeuse deed dat. Het lag ook wel in de lijn der verwachting dat hij dat eens zou doen. Meeuse heeft in zijn prachtige essaybundels *De jacht op Proteus* en *Doorkijkjes* geen geheim gemaakt van zijn literaire voorkeuren en passies, zoals 'metamofosen'. Het eerste boek begint zelfs met een uitvoerig essay over de Quichoteske metamorfose van lezer in 'held' en ook het tweede boek bevat een essay waarin 'beelden', 'beeldvorming' en 'vooroordelen' gezien worden tegen het licht van Don Quichot. Soms lijkt het wel of Meeuse het boek niet los kan laten, want ook elders kijkt de ridder geregeld om de hoek om iets toe te lichten. Het hoge woord moet er maar uit: wat Meeuse zelf zegt over *Don Quichot* geldt in hoge mate voor zijn eigen boeken. 'Wat meteen opvalt in dit boek is het grote plezier in het vertellen, het straalt ervan af.' Meeuse heeft plezier in verhalen die verteld worden, vertellen over vertellen en in vertellen zelf.

In zijn verhalenbundel, die uitblinkt in speelse, ingenieuze vertelstrategieën, heeft hij, soms voortbordu-

rend op bestaande wereldliteratuur (sprookjes, Socrates, Russische literatuur), 'aanvullingen' geschapen waar hij blijkbaar leemtes zag. Zijn kostelijke aanvulling op *Don Quichot* begint met een mystificatie à la Cervantes. Natuurlijk is het niet Piet Meeuse zelf die 'het verhaal' vertelt. Alsof het een essaybundel betreft vinden we eerst een 'woord vooraf van de bezorger', Dr. José Luis de Verdad y Seguro, die er in de voetsporen tredend van *Quijote*-vorser Professor Luis Caraculiambro, achter komt dat Don Quichot in de grot van Montesinos iets heeft meegemaakt dat de ridder nooit heeft *durven* vertellen. Wanneer er echter een handschrift te voorschijn komt, gevonden door een speleoloog (!), met als titel *Las Memorias Maravillosas del Conde de Montesinos* kan hij niet anders dan deze ontdekking openbaar maken. En inderdaad, na dit 'authentieke', 'wetenschappelijk verantwoorde' voorwoord, presenteert Piet Meeuse de bladzijden 135-143 uit dat oude handschrift. En ik moet zeggen: wat de paladijn van Karel de Grote daar in de grot heeft zien gebeuren met Don Quichot,-laat Dulcinea het maar niet horen! Het is geen wonder dat de ridder enigszins beduusd uit de grot terugkeerde. Ik wil nog slechts kwijt dat het hilarische verhaal nóg leuker wordt als de lezer het laatste essay uit *Doorkijkjes*, 'Het raadsel van de sfinx' gelezen heeft.

Piet Meeuse heeft een pracht van een koekoeksei gelegd in het nest van Cervantes, maar ik denk dat Cervantes deze afsplitsing met aanmerkelijk grotere instemming zou begroeten dan indertijd die van Lope de Vega.

Nolens volens

Ik houd van Don Quichot, van *Don Quichot* en meestal ook van zijn *spin-offs*, maar van deze wel heel erg:

Don Quichote

de ridder
staat recht
voor de molens

maar vriend
zeggen de molens

molen dat zijn we
geen onmens

ik weet het
antwoordt de ridder
nolens volens
en vooral terecht

molens ik weet het
dat verzin je niet

welaan
sta pal

Rein Bloem, want van hem is dit gedicht, neemt de lezer mee in het denkcarrousel van de ridder. Daarin ronddraaiend worden de molens, sprekend ingevoerd, nogal antropomorf, maar onmiddellijk volgt een dubbele ontkenning. ‘Geen onmens’? Dus: mens! In de visie van de dolende ridder kun je hier natuurlijk ook lezen dat de vermeende reuzen hier een beroep doen op medegevoel van hun belager, maar die molens zijn molen en mens tegelijk. Het lijkt er op dat de ridder een en ander tot zich moet laten doordringen, maar als de consequenties hem geheel duidelijk zijn, steelt hij mijn hart door, ‘dat verzin je niet’, willens en wetens pal te gaan staan. Die gaat er op los hoor, molens, de werkelijkheid, of de reusachtige vijanden van de fantasie, dat maakt hem niet uit. Dat is toch ook de dichter die een loopje neemt met fantasie en werkelijkheid? De bundel heet niet voor niets dubbelzinnig *Van de aarde*. ‘Van de aarde’, dat is zeer aards èn van de aarde weg. Des werelds dingen kunnen nog schoner dan *uitsluitend* in de verbeelding.

Kaap Lava

Bij Hans Faverey komen de ridder en zijn knecht voorbij in ‘Kaap Lava’:

> Los! daar gaan ze.
>
> Quichot voor/Panza achter;
> Panza voor/Quichot achter.

Inderdaad, zo is het. Soms lijkt een barbiersbekken de helm van Mambrino, maar lijkt dus de helm van Mambrino op zijn beurt niet erg op een barbiersbekken?

Soms sjokt de werkelijkheid voor de verbeelding uit, maar soms ook is het andersom en gaat de verbeelding aan de werkelijkheid voorbij. Ver.

Literatuur

Wie rond Miguel de Cervantes Saavedra, *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, wil lezen, kan terecht bij:

Pieter Langendijk, *Don Quichot op de bruiloft van Kamacho*. Zutphen.
Marijke Arijs, *In een dorpje van La mancha...Don Quijote achterna*. Manteau, Antwerpen, 1995.
Piet Meeuse, *De jacht op Proteus*, essays. De Bezige Bij, Amsterdam, 1992.
Piet Meeuse, *Doorkijkjes, over de werkelijkheid van beelden*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1996.
Piet Meeuse, *Schermutselingen en andere verhalen*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1996.
Rein Bloem, *Van de aarde*, gedichten. Querido, Amsterdam, 1982.
Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1993.

Ron Elshout (1956) is leraar Nederlands in Rotterdam en redacteur van BULLETIN. Hij publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende literaire tijdschriften.

Rein Bloem
In de herhaling toont zich vergeefsheid
Don Quichot en Hans Faverey

In de poëzie van Hans Faverey komen Don Quichot en Panza ogenschijnlijk eenmaal voor. De slotreeks van *Gedichten 2* bestaat uit vier lange gedichten (een uitzondering in zijn werk) en in het derde is het zover:

> Los! daar gaan ze.
>
> Quichot voor / Panza achter;
> Panza voor / Quichot achter.
>
> (Alsof) - Terwijl een fancy -
>
> haarlint tooide Cora, 8jarige
> straatdueña. '...wil ik dat je
> goed luistert' citaat? 'anders
> vlieg je er uit'. Alsof de tuin;
> alsof het paard; alsof ik -.
>
> 'Sommige cacteeën bezitten
>
> zelfs vleugels die zij nooit
>
> gebruiken': ci - Oeff! wat doe
> je nou! - Wordt niet bekend,
> wordt onderbroken; bevriest. Cora,
> (Alsof -) waar is Cora? (Frosting;
> gelé blanc). 1 voor/1 achter
>
> Zal Cora hen leren kennen?
>
> Los -. Weg zijn ze.

De eerste twee bundels van Faverey zijn het beste om te lezen als ontwerpen, als grepen uit een zee van mogelijkheden om te zien of twee bizarre strandvondsten het kunnen uithouden op papier. Vaak maak je de dichter mee - 'zondags overdag, in de werkweek 's avonds laat - in zijn pogingen om ervaringen, zichtbaarheden, invallen, referenties op elkaar te betrekken, liefst in tweetallen, zodanig dat er iets tot stand komt dat niet meer weg te denken is, iets waar de tijd geen vat op heeft. In het eerste gedicht van *Kaap Lava* gaat het om een folder die je op reis stuurt naar een niet ontgonnen gebied, waar de fantasie een purser met zijn meisje inplant. *Die twee...*

Driemaal valt het woord *lachend*, alsof de dichter, de ontwerper, de folderlezer/schrijver schik in zijn opzet heeft.

Hoe nu verder? Vóór het verzonnen tweetal hun gang te laten gaan, als het ware om een reëel beeld als springplank voor de verbeelding te beproeven, ziet de maker een vrouw voor ogen die haar haar kamt, zijn vrouw ongetwijfeld: *Denk iets dat je goed kent... Herhaal* het voegt hij toe, want zo zeker is hij niet van zijn zaak. Om het beeld nog meer werkelijkheidszin te geven, haalt hij er een spiegel bij, maakt hij het bijzonderder door *de eerstesneeuw*; *het eerste riet* te schrijven. Tenslotte mag

ook nog een *eenbes* die *verzwartte* meedoen, waarna we weer op aarde, in huiselijke haard terugkeren en *zij haar haar kamt*.

Het is de strategie die Faverey van Wallace Stevens heeft afgekeken: de werkelijkheid van zijn vergankelijkheid ontdoen door er fantasie op (in) te enten:

> I am the necessary angel of earth,
> Since, in my sight, you see the earth again.

Straatdueña

Het laatste gedicht in The *Auroras of Autumn*, gebaseerd notabene op een onvindbaar schilderij van Tal-Coat, voorstellende een Venetiaans sierglas omringd door boerenaardewerk! Don Quichot temidden van de landlieden, Sancho voorop.

In het derde gedicht van *Kaap Lava* probeert Faverey

de purser en zijn meisje een reëler bestaan te geven door het bekende paar apart (in wisselende posities) te confronteren met een Nederlands meisje, spelend op straat. Een *straatdueña*... dat is een opvallende metamorfose, want zoals we weten is een dueña in de Spaanse werkelijkheid van Cervantes een oude vrouw, die moet waken over jonge maagden, en als heks veel steekjes laat vallen.

Cora met het verbeelde (fancy) haarlint: de vertrouwde vrouw is als herboren.

Maar hoe nu verder? Wat kan hier nog bij, welke kant moet het verhaaltje op, hoe maak je het straatbeeld vertrouwder? De lapidaire dialoog is geen oplossing. Zoeken wij in de vier delen (1943) naar de gedachtenwisselingen tussen Quichot en Panza, telkens weer herhaalde confrontatie tussen verbeelding en werkelijkheid, dan vinden wij de aangehaalde zinnen niet, al zouden ze er hebben kunnen staan.

De spanning neemt toe, er wordt van alles wisselvalligs uitgeprobeerd, maar niet goedgekeurd, er ontbreekt iets aan de geplande ontmoeting. Zelfs het toevoegen van haarversiering, met naam en toenaam, mag niet helpen... Het tweetal verdwijnt uit het zicht, de dichter en zijn Cora hebben het nakijken.

In het vierde gedicht geeft Faverey zijn poging op, er zeuren nog wat *kristalfamilies* na, het papier wordt vertrapt. Intussen is wel de liefste (lachend) in beeld gekomen. Het is tijd (om naar bed te gaan), ook om de *knorrige veerman*, die vergeefs staat te wachten, tot hij iemand over de Lethe mag zetten, kan gelachen worden. Het gaat anders dan verwacht werd: *Kom lief - drink je glas leeg.*

Aan zee

Faverey heeft het experiment met lange gedichten nooit meer herhaald, met één uitzondering, het meest poëticale gedicht dat hij schreef: ‘Gorter aan zee’ (1989). Een vertellend gedicht waarin Homerus' Nausikaä (lees voor de gelegenheid Cora) de dichter gadeslaat op het strand, waar hij *zich traint op zijn serve*. Maar dan wel op een onmogelijke manier: hij slaat de ballen niet langs het strand, maar tegen de zee in, hopend dat de ballen niet terug zullen komen, maar de meeste redden het niet en tenslotte loopt de atleet met een loodzwaar net vol ballen het duin op, als was hij Sisyfus. Maar Nausikaä en wij lezers zien daar geen mislukking in, want niettemin wordt juist in Gorters poëzie *dit vergeefse*, *aan het helder strand der zee bevochten*, *door geen poëzie meer* uitgewist.

Gorter als ridder van het vergeefse, gadegeslagen door een meisje dat haar ogen niet gelooft, maar bekeerd wordt, net zoals Sancho bij het sterfbed van zijn heer kiest voor de verbeelding: ‘en bovendien heeft Ued. toch vast wel in uw ridderboeken gelezen dat het iets doodgewoons is dat ridders elkander verslaan, en wie vandaag overwonnen is kan morgen overwinnaar zijn.’

Man en dolfijn

De eerste maal dat Faverey het onvergetelijke tweetal opvoert, is in de hilarische reeks *Man & dolphin / mens & dolfijn*.

Een trainer in Harderwijk of waar ook ter wereld probeert een fancy-dolfijn *ball* te leren zeggen. Een anekdote die de dichter in een Amerikaanse folder las en hier in onze taal uitspeelt: *Zeg nou eens. Hé, dolfijn. Bal, dolfijn. Bal. 'Bal'. (Bal).*

Uiteraard heeft de dolfijn hier niet van terug, het steeds maar weer opgegooide balletje kan niet in taal worden omgezet.

In deze rolbezetting is de man niemand minder dan Don Quichot en de dolfijn Sancho Panza. Maar het kan ook andersom en daarin krijgt het folder verhaal ineens een onvermoede diepgang: *dolfijn* is in het werk van Faverey een sleutelwoord, dat verwijst naar de mythe van Arion, de musicus die door een dolfijn op de rug werd genomen en veilig en wel op het strand gezet. Zolang die dolfijn maar voortzwemt en dat reddende werk doet, is er niets te vrezen, maar we weten sinds de laatste bundel, Het *ontbrokene*, wat het betekent als er *geen sprake meer is van een dolfijn die voor een schip uit* zwemt.

Speerdrager zonder speer

Het aspekt van de herhaalde vergeefsheid, de niet aflatende poging het menselijk tij te keren, is in veel door Faverey opgevoerde personages, voornamelijk

kunstenaars die hij bewondert (Hercules Segers, Sapfo, Adriaen Coorte, François Couperin, Girolamo Cavazzoni, Antonio de Cabezón) de drijfveer. Ik moet vaak denken aan een gesprek tijdens de film *Dichters bij Segers* (met Faverey en André du Bouchet als onafscheidelijke, geridderde medewerkers):

Waarom Segers? Omdat die man het nooit opgeeft en maar doorgaat met niet bestaande, nooit geziene bergen in beeld te brengen, zijn platen in te kleuren, om te bouwen, uit te wissen enzovoorts.

Zie het gedicht dat hij toen schreef, waarin hij op het laatste moment een paarwoorden en zinnen schrapte en dát kwam in het gedicht te staan, maar wát er als probeersel was verwoord, is voor altijd uitgewist:

Rotslandschap met cheepstakelage

Wat moet de plaatsing hier
van een windmolen. Scheepstakelage
zonder schip.
Speerdrager zonder speer.

Twee regels verwijderen:

verwijderd. Ik kan de
scheepswrakken ruiken.
Vijf woorden schrappen:

Geschrapt. Ooit

zo geschonden?
Ja, antwoordde ik.
Ooit zo geschonden.

Die windmolen staat in die ets zo diep in het dal, dat die onmogelijk wind kan vangen en het schip, afkomstig van een vroegere staat, is allang gestrand, het is vergeefs uitgevaren of in een andere zee terecht gekomen. En die speerdrager met speer heeft er ook niets te zoeken. Laten we zeggen dat we hem kennen en dat hij recht op zijn doel afgaat.

In een eerder gedicht (in de openingsreeks van *Chrysanten, roeiers* - trouwens ook een aardig span - te weten de *Hommage à Hercules Segers...* ja dat is de ware naam, hier is niets geschrapt) *ziet* Faverey de etser als een maker die de realiteit doorbreekt, ook al is de voorstelling zo natuurgetrouw als maar kan. Vergelijk het adagium van Wallace Stevens in zijn *The man with the blue guitar*: alleen door het instrument te spelen krijg je oog voor de dingen zoals ze zijn. Ofwel:

De man zei, ‘Dingen, hun natuurgetrouw,
Veranderen door mijn gitaar van blauw.

In het stadium van *Chrysanten, roeiers* voelt Faverey zich nog een leerling van Segers, maar het hoeft geen betoog dat hij zich snel ontwikkeld heeft tot één van de grootste Nederlandse dichters. Muziek (denk aan Arion) heeft hem daarbij goed geholpen.

Een mooi voorbeeld daarvan is het gedicht uit de reeks *Hommage à François Couperin*, een componist die hij vanwege zijn herhalingen en niet te hoge moeilijkheidsgraad lang niet onverdienstelijk speelde op zijn klavecimbel:

Door vallen, door op
te staan stil te leren
zitten op de burostoel
die alle kanten op wil,

alsof zich hier, ooit,
omtrent die voorlaatste

uitgestrektheid lands,

tuimelende dolfijnen
indachtig, iets voordeed

dat alle grond onder de zo
mooi kunnende draaiende burostoel
wegsloeg, en wegsloeg.

Etude

Weer een etude, weer die zee van mogelijkheden, weer het huiswerk dat op vleugels moet komen; het *alsof* van de verbeelding en de doorbraak in de werkelijkheid die daarvoor nodig is.

In muziek kan dat zonder dat er betekenis aan te pas komt. Taal is weerbarstiger en met louter vocalises kom je er niet.

Cervantes: *La letra con sangre entra* (*De geestrijke ridder Don Quichot van de Mancha*, vierde deel, p. 1) in de vertaling van Werumeus Buning *het ABC gaat er alleen met de plak in* en in de Aanteekeningen verklaard als *de letter gaat er met bloed in*.

Kaap Lava, het eerste lange gedicht (dat eigenlijk niet als vier gedichten is gepland, maar als één) begint niet voor niets met de *terugkeer van de vampier; traagste schijnbewegingen; een metalige bijsmaak*. Het leven moet worden leeggezogen vóór het op papier bloedmooi kan worden.

Als dat niet als stromende muziek voorhanden is, dan kan een rivier daarvoor zorgen, het water waar je telkens voorstaat, waaraan je ligt, in de hoop dat het je tijd nog niet is, alsof het *pantha rei* ook voor de mens mogelijk is.

Rivier met bloedingstijd, een reeks van vier gedichten, brengt de fictieve samenval van dood en leven onder woorden:

> Moest het zijn dat deze hier
> daar is gaan liggen om zijn
> bloed de vrije loop te
> kunnen laten, en die papaver
> tot op de bodem uit te putten
>
> [...]
>
> en daar niet van aflaat;
>
> al maar door zachtjes blaast,
> al maar door, alsof iemand
> zich iets influistert; zich inspant,
> het niet opgeeft, zich
> iets influistert, en niet toegeeft.

De kunstenaar (musicus, schilder, dichter) heeft daar altijd het *alsof* voor nodig. Stevens stelt in zijn essay *The noble rider and the sound of words* onder andere Don Quichot ten voorbeeld: ‘Cervantes sought to set right the balance between the imagination and reality.’ Naar dat hachelijk evenwicht is Faverey op zoek, beurtelings als Don Quichot en Sancho Panza, nu eens de een voor, dan de ander.

Ook een reële confrontatie kan de verhoopte/wanhopige doorbraak tot stand brengen. Zo is de ongetwijfeld bestaande koeiehoedster die stroomopwaarts langs de (Joegoslavische) rivier zingend opkomt in *de taal ter plaatse* een muze van hoog gehalte gelijk de dito gebogen grijze vrouw (die in de reeks ‘Persephone, herrezen’ in de bundel *Tegen het vergeten* de rol van Demeter speelt) die onder de littekens zit, *het souvenir dat een achtarm haar liet*, een noodzakelijke engel die doodgewoon het voorbeeld geeft: *dezelfde weigering*, *dagelijks herhaald, zich te laten sterven*.

Tenslotte is zelfs de man, die in de laatste reeks van Faverey optreedt zonder verlangen, uitgeblust, een gieter in de hand, op sterven na dood, nog een opleving waardig:

> ... zijn korte kuch,
> die de zon even doet doorbreken;

vergeten, zo lijkt het, de roerloze

granieten zee onder zijn voeten,
opgestaan uit één van zijn duizend
doden; een man in zijn tuin,
een kortstondige huif
over het zijnde.

Er is geen zee van mogelijkheden meer, het spel is uit, maar nog één keer breekt de zon door en lijkt het bestaande nog bescherming te bieden.

Don Quichot vlak voor zijn dood: in *de nesten van het vorig jaar zijn dit jaar geen vogels meer*.

Einde verhaal

Hans Faverey heeft naar eigen zeggen Cervantes' onsterfelijk meesterwerk zeven maal, woord voor woord, gelezen. Het was zijn lievelingsboek, het enige dat hij naar zijn vakantie-eiland Šipan meenam en naar welk denkbeeldig eiland ook.

Welke passage zou het meest op zijn lijf geschreven zijn?

Ik hou het op het eindeloze verhaal van Sancho Panza in het Eerste deel dat zo begint:

> Alevenwel zal ik mijn best doen UEd. een verhaal te vertellen, dat als ik het tot een goed einde breng en de draad mij niet ontschiet, het beste vertelsel is dat ik ken; en luistert UEd. dan maar eens goed...'

Zou dat citaat de aanleiding zijn geweest voor '... wil ik dat je goed luistert?' in het lange gedicht 'Kaap Lava'?

Ik weet het niet en lees verder:

> UEd moet weten mijnheer, dat de menschen vroeger hun verhalen niet zomaar begonnen; nee, er is een wijze spreuk die luidde! en het kwaad voor hem die het zoekt... en dat past hier zoo precies als een ring aan een vinger om te bewijzen dat UEd. zich kalm moet houden en nergens geen kwaad gaan zoeken maar samen met mij langs een anderen weg terugkeeren, want niemand dwingt ons toch juist dezen weg te nemen waar ons zooveel verschrikkelijks wacht.

Hier komt Don Quichot vanzelfsprekend tussenbeide; Ga voort met je verhaal en laat de rest maar aan mij over. De Ridder van de droevige figuur onderbreekt nadien nog een aantal malen Sancho's verhaal, bekritiseert de talloze herhalingen, maar gaandeweg raakt hij erin gevolveerd. Het gaat over een geitenhoeder, die aan een rivier komt die buiten haar oevers is getreden. Wat te doen?

> 'Hij keek nog maar eens goed rond, en hij zag een visscherman die naast een bootje stond, zoo klein dat er maar één man en één geit ingingen. Desalniettemin sprak hij den man aan en kwam overeen dat hij hem en de driehonderd die hij bij zich had zou overvaren. De visscher stapte in het bootje en zette een geit over; toen kwam hij weer terug en zette weer een geit over. UEd. moet onthouden hoeveel geiten de visscherman overzet, want als er één mankeert is het verhaal uit, en er valt geen woord meer te vertellen. Om dan verder te gaan, u moet weten dat de aanlegplaats aan den overkant glad en glibberig was en dat het een heelen tijd duurde eer de visscher over en weerwas; maar toch kwam hij terug om een geit te halen, en nog een, en nog een.'
> 'Laten we maar zeggen dat hij ze allemaal overzette en vaar niet zoo heen en weer, want dan krijg je ze nog in geen jaar over.'
> 'Hoeveel zijn er al over?'
> 'Hoe moet ik dat weten, voor den duivel?'
> 'En ik heb u nog zoo gezegd dat u den tel niet kwijt mocht raken; nou is het vertelsel uit, zowaar ik leef; want nou kan het niet verder.'

Hoe de luisteraar ook tegensputtert, de verteller is niet meer aan de gang te krijgen.

> 'Afgeloopen, als met mijn moeder zaliger' zegt Sancho.
> 'Wel je hebt me daar een van de origineelste verhalen verteld die ooit iemand verzonnen heeft, daargelaten of het echt gebeurd is of niet; en dat bovendien met een manier van vertellen en er een eind aan te maken zooals ik het nooit van mijn leven meer hooren zal.'

Natuurlijk is dat ironie, dubbele zelfs, want het is een oud verhaal, bijvoorbeeld te vinden in een Aesopus-verzameling uit de vijftiende eeuw. Maar de lezer van dit verhaal is niet partijdig, hij is Don Quichot en Sancho Panza in eenendezelfde persoon. Oneinde verhaal, zegt hij/zij in zijn moerstaal en bedenkt, zonder dat men in slaap valt, de visser met zijn geit blijft oversteken, niemand weet hoe lang, elk telmechnisme is uitgeschakeld en daarmee de kloktijd. Dit zou geen jaar, maar eeuwig kunnen duren... tot de veerman er genoeg van krijgt.

Rein Bloem (1932) is dichter. Hij publiceerde o.m. Van de aarde *(1982) en* Zulke scheuten, zulke tronk *(1989). In september verschijnt de dichtbundel* De troost van de pelgrim *bij uitgeverij Querido.*

Chrétien Breukers
De Don Quichotte van de Govert Flinckstraat

1

Van ridderspoor en karrenwiel
ben ik te ver verwijderd
om het ruisen van het volle leven
nog te kunnen horen.

Mijn woede heeft zich omgezet
in maagzuur, haaruitval en
schik in alles op tv.
Bijna lijk ik nu in staat

om mij te voegen in een
nieuwbouwwijk en zelfs het uitzicht
op de Nederlandse Bank
kan ik zonder bijgedachten aan

een overval verdragen.
Ik ben getemd. Met deur en ramen
dicht wil ik nog wel eens razen
over onrecht, mij ooit aangedaan.

2

Maar niet vandaag. Vandaag zal ik verschijnen
op mijn balkon. Tot de steeds maar groeiende
menigte zal ik zeggen wat me dwarszit,
na jaren aangelijnd en jaren onbenut.

En uiteindelijk zal uit de Nederlandse Bank
de directeur van dienst naar hier toe komen
om te vragen: ‘Wat is er aan de hand?’
En ik zal het antwoord, dat ook, zelfs

onder dwangbevel nog schuldig blijven.

3

Met deze tijd kan ik mij niet verstaan,
al zou ik het graag willen. Hoewel.
Ergens tussen wisselstroom en paralelle poort

liep ik voorgoed verloren. Toch heb ik
in elke blinde muur met steeds weer nieuw elan
een deur gezocht. Die er niet was.

Wat ik wel wist, maar liefde voor het spel

hield het op gang. Wat ik vandaag dus
naar beneden schreeuw, met kans op aanklacht
of dwangbuis, is niet zo erg bedoeld.

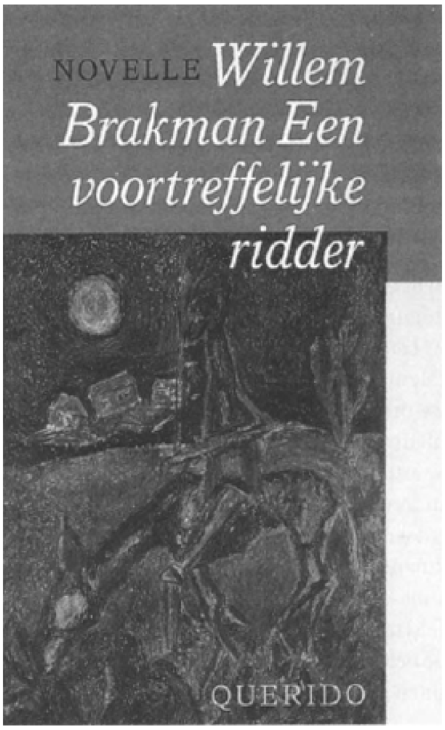
Het is mijn huisgenoot die mij nog een keer
voor een afgang behoedt. De deur van het balkon
op slot. Gordijnen dicht. Daar staan mijn glas
en mijn tv. Rustig is het hier. Ik heb gezegd.

Chrétien Breukers (1965) is dichter.

J. Heymans
Een Don in Duindorp en Den Haag
Opmerkingen bij een novelle van Willem Brakman

voor Willem Brakman,
ter gelegenheid van
zijn 75-ste verjaring

Nog voor de eerste zin van *Een voortreffelijke ridder* (1995) is de toon van deze novelle van Willem Brakman eigenlijk al gezet. Het omslag van het boek en het motto kleuren het verwachtingspatroon van de lezer - Brakmaniak of niet - onvermijdelijk in. Wat dit betreft vormen de romans en novellen van Brakman tegenwoordig een gunstige uitzondering op de regel dat het grafisch ontwerp van een boek, compleet met een schreeuwende buikband, in de eerste plaats moet opvallen, het geeft niet hoe. De tijd dat een boekomslag de lezer een voorzichtige handreiking bood, lijkt zo goed als voorbij. Daarnaast houdt de productieve, in Boekelo woonachtige schrijver een ouderwetse usance in ere door zijn romans, bijna zonder uitzondering, vooraf te laten gaan door een vingerwijzend motto.



Op de cover van *Een voortreffelijke ridder* prijkt een expressionistische, nogal somber getinte waskrijttekening, getiteld 'Don Quichote'. Deze tekening uit de vroege jaren vijftig is van de hand van Brakman zelf - waarmee ik de schrijver overigens niet onmiddellijk bij het almaar uitdijende gilde van de dubbeltalenten wil inlijven. En het motto bij zijn novelle heeft hij ontleend aan het begin van de tweede strofe van 'De stad', het drieëntwintigste van de zogenaamde honderdvierenvijftig gedichten van K.P Kavafis: 'Nieuwe plaatsen zul je niet vinden, je zult geen andere zeeën vinden. / De stad zal met je meegaan. Op dezelfde wegen / zul je rondgaan. En in dezelfde buurten word je ouder, / en in deze zelfde huizen zul je vergrijzen / Altijd

zul je komen in deze stad'. In het gedicht van Kavafis (uit 1910), ontkomt de mens niet aan zijn lot: hij zal nooit een andere stad vinden 'die beter is dan deze',- zijn geboortestad. Hem rest geen andere opdracht dan het onmogelijke na te streven: het maken van dat ene kunstwerk dat al het andere in de schaduw stelt. Brakman acht deze versregels van Kavafis ontegenzeglijk op zichzelf en zijn schrijverschap van toepassing. Zijn stad is Den Haag en daar heeft hij dan ook de meeste van zijn fabuleuze romans gesitueerd. Brakmans geestgronden zijn overigens nog wel iets preciezer te omcirkelen: ze bevinden zich met name in Duindorp, een aparte wijk van Scheveningen, begrensd door het strand, het Westduinpark, de Bosjes van Poot en de vissershaven met het daarop uitlopende Afvoerkanaal. Duindorp vormt, tezamen met het oude centrum van de residentie het, zeg maar, Yoknapatawpha van Brakman. Net als deze fictieve Missis-

sippistreek in het werk van William Faulkner heeft Den Haag voor Brakman een bijna mythologische allure gekregen. Deze stad is in zijn ogen niet zozeer feitelijk begrensd, als wel uit zijn eigen ervaringen en herinneringen opgebouwd. Daarom kan hij elk verhaal dat hij schrijft metterwoon vestigen in Den Haag: de beelden van de Duindorpse huisjes en straatjes treden als vanzelf uit zijn verleden naar voren en presenteren zich op een navolgbare en niet te negeren wijze. Met andere woorden, Duindorp doet een appèl op het enorme ervaringsvermogen van Brakman, maar deze ervaringen roepen op hun beurt ook weer dat specifieke decor op. In dit dialectisch gestemde schrijfproces brengt hij de avonturen van zijn personages in een decor onder dat volmaakt aansluit op zijn introverte persoonlijkheid. Stel dat de persoonlijkheid van iemand wordt vergeleken met een huis, dan is die van Brakman een hele stad. Tot de romans die hij in de residentie heeft gesitueerd behoren *Van de in hoger kringen verliefde* (1990), *Een goede zaak* (1994) en *Interieur* (1996) - om slechts enkele van de meest recente te noemen. Ook zijn versie van de *Argonautika*, zoals neergelegd in de roman *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992), begint en eindigt, na een reeks avontuurlijke en zeer gewelddadige omzwervingen langs de Hollandse kust, in Duindorp. Het lijkt misschien een onbeduidend toeval, maar op het omslag van de Argonauten-roman prijkt eveneens een sombere waskrijttekening van de schrijver zelf, getiteld ‘Death by water (The Waste Land)’. Deze tekening van de verdronken Phoenische zeeman Phlebas uit *The Waste Land* van T.S. Eliot duikt overigens ook al in *Het godgeklaagde feest* (1967) op. Nu bevat het omslag van de roman *Interieur* ook een soortgelijk expressionistisch getekend stemmingsbeeld van Brakman - ‘Nonnetje in herfstbos’-, maar dit boek is geen eigentijdse herinterpretatie van een klassiek meesterwerk als *De tocht van de Argonauten* van Apollonios van Rhodos en *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha* van Miguel de Cervantes Saavedra. Het hoofdpersonage in Brakmans *Argonautika* is een ik-persoon die op de wekelijkse vismarkt in Scheveningen een naam krijgt: Jason; in zijn *Don Quichotterie* gaat het om een hij-persoon: een man die kortweg en nogal amicaal de Don wordt genoemd, waardoor zijn naam niet meer rijmt op de door hem zo bewonderde Lancelot. Dit rechtvaardigt de vraag of de Don eigenlijk wel het hoofdpersonage van *Een voortreffelijke ridder* is.

Wie is de menigte?

Naast zijn romans, die dikwijls uiterst metaforisch en plastisch van stijl zijn, omvat Brakmans oeuvre vier schilderijen, zesentwintig waskrijttekeningen en een groot aantal schetsen en tekeningen, - krabbels die veelal als een soort van *post scriptum* in allerhande briefwisselingen zijn ontstaan. Drie waskrijttekeningen hebben een begrafenis tot onderwerp, maar deze trits steekt, dunkt me, wel erg mistroostig af tegen de begrafenisstoet die Brakman op de eerste twee bladzijden van *Een voortreffelijke ridder* heeft beschreven. Nadat een vluchtige figuur de kist uit de koets op de stenen heeft gerukt - het is een wonder dat het glazen geval niet versplintert, maar het rouwfloers eromheen blijkt met zeemansknopen vastgesjord - en met zijn voet de Scheveningse haven induwt, springen de treurenden uit de volgkoetsen te water, de kist achterna. In de plomp geraken ze in een hevig handgemeen verwikkeld, ‘om uitstaande gelden, slechte vangsten, schulden,

achterstallige betalingen, een schrijnend huwelijk of kinderen die maar niet willen deugen'. Dit Brakmaneske pandemonium doet mij onwillekeurig denken aan de stomme film *Entr'acte* van René Clair die op 4 december 1924, als onderdeel van het ballet Relâche van Francis Picabia en Erik Satie, in het Parijse Théâtre des Champs-Elysées een tumultueuze première beleefde. Deze rolprent toont de kijker een reeks bizarre gebeurtenissen rondom een begrafenisstoet, waarvan de lijkwagen door een kameel wordt getrokken. Het dadaïstische levensgevoel dat uit deze scènes spreekt, is ook in de ouverture van *Een voortreffelijke ridder* en de rest van de novelle terug te vinden. Helaas heeft niemand zich tot nu toe gewaagd aan een essay over de hilarische werking van Brakmans proza - ik geef toe: een hachelijke onderneming -, maar ik ben ervan overtuigd dat zij ongetwijfeld in verband is te brengen met de cinematografische belevenissen van de dadaïsten, de onnavolgbare filmavonturen van tragi-komische figuren zoals

Buster Keaton, Laurel & Hardy en W.C. Fields, en zelfs met de verknipte lotgevallen van de mannen van *Monty Python's Flying Circus* en *The Young Ones*.

Pas na dit *Comedy Capers*-achtige waterballet in de Scheveningse haven introduceert Brakman het personage dat dit op zijn geweten heeft: ‘een man van 't circus, mogelijk ook een kroegloper die zich even had vergeten, ook echter als een van verdriet niet meer toerekeningsvatbare, als iemand die geheel vervoerd uit de bioscoop was gekomen’. Wie deze vluchtige figuur is, blijft in het ongewisse. Het is alsof hij de menigte vertegenwoordigt die een steen in het water werpt. Het geheimnisvolle van deze ouverture van Brakmans novelle kan ik misschien het beste samenvatten in een vraag: wie is de menigte? Deze aanstichter mag, volgens mij, in ieder geval niet onmiddellijk worden vereenzelvigd met de tragikomische figuur die prompt na de gebeurtenissen in de haven opduikt bij de ingang van de Julianakerk aan de Tesselsestraat: een magere, gelanste en aan ischias lijdende man ‘met zachtjes klapperende beenplaten en borstkuras’ op een paard, genaamd Rossinant. ‘Hij had een scherp profiel, kastanjebruin haar, een glad, hoog voorhoofd, een goed geproportioneerde neus, die niettemin wat aan de grote kant was, een kleine mond en tanden die men groot noch klein kon noemen.’ Deze Don Quichot, die zich in de loop van de novelle steeds meer als een vooroorlogse filmkomiek zal gaan voordoen, heeft in zijn jeugd hij-weet-niet-hoeveel zwart gelakte kisten dat ‘griezelig donkere’ Julianakerkje uit zien dragen - reden waarom hij dat godshuis nog nooit is binnengestapt. Maar nu heeft hij plotseling moed gevat, ‘het grote ridderverhaal had zich van hem meester gemaakt’. De Don is ervan overtuigd geraakt dat hij ‘op dit verheven en historische moment’ zijn geliefde en uitverkorene zal treffen, die hem op slag van alle dolen en zoeken zal verlossen. En aldus geschiedt in zekere zin, - maar voorlopig nog niet.

Een voortschuivende wonde

Alhoewel *Een voortreffelijke ridder* ongeveer dertigduizend woorden omvat en dus wat omvang betreft om en nabij een twintigste deel uitmaakt van *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, vertonen de novelle van Brakman en het klassieke meesterwerk van Cervantes enkele opvallende overeenkomsten. Van beide boeken straalt, om te beginnen, het intense plezier van het vertellen af. Dit wordt nog eens versterkt doordat een gecompliceerde vertelsituatie in het geding is (Op de verhouding van de verteller en het vertelde, waarover Piet Meeuse in zijn essaybundel De *jacht op Proteus* uitvoerig heeft geschreven, kom ik verderop in dit betoog nog terug.) Beide boeken zijn bovendien episodisch opgebouwd, al wil dit niet zeggen dat de novelle over Don Quichot dan ook eenvoudig is na te vertellen. In tegendeel. Brakman beschouwt het schrijven als een niet aflatende poging om te vertellen van wat onzegbaar is. Dit brengt allerhande raadselachtige verbanden met zich mee die, doorgaans hooguit aangestipt of gesuggereerd, de hoofdstukken van zijn boeken overstijgen. Over dit onderwerp heeft Brakman veel geschreven, zowel in zijn essays als in zijn verhalend proza, bijvoorbeeld in het eerste college dat de ik-persoon, een zekere Quilp, in zijn roman *Het groen van Delvaux* (1997) ten beste geeft. Als ik een paar van de episoden uit de context van een Brakman-boek wil lichten, zoals in

het geval van *Een voortreffelijke ridder*, kan ik dat niet anders bewerkstelligen dan met de nodige behoedzaamheid en op het gevaar af dat onderliggende verbanden te veel worden gerelativeerd of verabsoluteerd.

Eenmaal de gelige schemer van de Julianakerk binnengetreden, stapt de Don de preekstoel op, alwaar hij, bij wijze van psalm, een kinderliedje zingt: ‘Een houten geweer, een blikken zwaard / Verrukken 's knapen borst. / Een hoepel en een hobbelpaard, / Dat draagt hem als een vorst’. Hiermee lijkt Brakman de gelukzaligheid van zijn kinderjaren in Duindorp te relateren aan de droevige en eenzame figuur van Don Quichot. Vervolgens vertelt de Don de gemeente wat hem in de Bosjes van Poot was opgevallen: een gewonde slak probeerde het pad over te steken, maar dankzij ‘het grote medelijden met zichzelf’ had hij ‘die voortschuivende wonde’ niet geholpen. Als een Ernst Jünger-achtige dilettant, die een bijzondere aandacht voor het nietige heeft, hurkt Don Quichot bij de slak neer. Hij komt tot de angstige ontdekking dat hij ‘als de enige in het ganse Heelal’ weet heeft van dit weer-

loze diertje. En in dit besef kijkt hij, de hurkende, dan ineens ook op zichzelf neer. De tocht van de slak en die van Don Quichot weerspiegelen zich in elkaar, maar ‘zonder al te veel nadruk op de hopeloosheid’. De grote en wondere macht van het verhaal zorgt ervoor dat het ‘O Heer die 's Hemels tenten spreidt’ van ‘Psalm 15’ eenstemmig in de Julianakerk klinkt. Tegelijkertijd daalt de Don de treden van de preekstoel af en begeeft zich naar zijn uitverkorene die hij in de voorste kerkbank heeft ontwaard. Zij is de met een torerohoedje getooide vrouw Haase, een van de personages die met enige regelmaat in de boeken van Brakman opduikt. In *Een voortreffelijke ridder* belichaamt zij natuurlijk Dulcinea van El Toboso. Vrouw Haase heeft eenzelfde boeketje veldbloemen op haar schoot als er ligt op het voeteneind van de uit de haven geviste en naar de kerk gedragen kist. Als het ware met toestemming van de hele gemeente ontvoert de Don zijn Dulcinea naar de sacristie, alwaar hij haar uitbundig het hof maakt. Dit noemt hij zelf later: ‘het gevecht met de geliefde’. Diezelfde avond houdt hij vanuit het raam van Hotel Zwartsluis aan de Westduinweg - onder de aanroep van de ‘Geachte dorpsgenoten en vrouw Haase’ - een toespraak tegen de lantarens en de vele verlichte vensters. Nog later geeft hij zich aan een merkwaardig avondgebed over: ‘De gang der moordenaars loopt onder de hele stad door regelrecht naar de executieplaats van het Gerechtshof. Waarschuwing: hij die hier verder sluipt, doet dit geheel op eigen risico’ et cetera. Dit gebed, waarmee de eerste episode van *Een voortreffelijke ridder*, eindigt, vormt in zekere zin de inleiding tot een paar rechtszaken waarbij de Don betrokken is. Deze zittingen handelen respectievelijk over de gebeurtenissen in de Julianakerk en de gewelddadige dood van een van beide paarden voor een sleperskar. Van Don Quichots latere bekentenis dat hij een stationnetje uit een speelgoedwinkel zou hebben gestolen, heb ik dan nog niet eens gerept. De eerste episode van *Een voortreffelijke ridder* beslaat slechts elf bladzijden, maar Brakman heeft in dit korte bestek de lezer al een magnifiek spektakel, vol hilarische en onnavolgbare gebeurtenissen voorgezet.

Het theater van de rechtspraak

Een belangrijk motief in de novelle en Brakmans latere romans is ‘het theater van de rechtspraak en het artistieke spel van het bekennen’. Ik ontleen deze fraaie zinsnede aan de vijfde Drienerwoldelezing die Tom van Deel in het najaar van 1996 onder de titel ‘Allemachtig, wat een belastend verhaal is dat zeg!’ in de bovenzaal van Concordia Kunst en Cultuur in Brakmans voormalige woonplaats Enschede heeft gehouden. Deze inspirerende voordracht is weliswaar in een boekje verschenen, maar helaas niet in de handel verkrijgbaar. Kort samengevat luidt de hoofdstelling uit deze lezing: het overtuigende vertellen en het grandioze schuldbekennen in Brakmans boeken verhouden zich tot elkaar als vorm en inhoud. Uiteindelijk vallen ze op een doortrapte wijze samen. Bij dit vertellen is dan ook het vertelwerk van anderen inbe-gepen, zoals dat van Cervantes in *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha,* ‘niet uit gewichtig-of geleerddoenerij, maar omdat daardoor de ruimte waarin het verhaal speelt vergroot wordt met de ruimte van het verhaal waar het mee en tegenaan speelt’. Evenals in het klassieke verhaal van Cervantes belandt de Don in *Een voortreffelijke ridder* in het cachot en voor de rechtbank. Bij de haven wordt

hij door 'twee jonge agenten met onbewogen gezichten' aangehouden en nadat hij een bekentenis betreffende 'zijn misdragingen in de kerk' heeft ondertekend op het politiebureau aan het einde van de Westduinweg, aan het begin van de bocht naar de Scheveningseweg, wordt hij in het aangrenzend badhuis in een gemeenschappelijke cel gegooid. Tot het gespuis waarmee hij zo onvrijwillig kennis maakt, behoren onder meer de gevreesde schoolknecht Barnhoorn, bijgenaamd de 'Knopkop', de stepverhuurder Onderwater, de gewezen huisschilder Van Ginkel en de elegante doch asmatische schelpenverzamelaar Schilt. Allemaal personages die, hetzij zelf, hetzij in de vorm van familieleden zoals hun kinderen, figureren in eerdere boeken van Brakman - te beginnen bij *De weg naar huis* (1962). In het titelverhaal van deze vroege Brakmanbundel krijgt een jongen het aan de stok met meester Besteman. Het betreft een aangelegenheid waarnaar ook Van Deel in zijn lezing uitvoerig verwijst: de af-

faire rond *Met Pieter Pikmans het zeegat uit*, een boek uit de schoolbibliotheek dat vier gescheurde bladzijden bevat. Meester Besteman probeert de jongen tot een schuldbekentenis te dwingen, maar deze blijft bij zijn standpunt dat de scheuren al aanwezig waren toen hij het boek leende. Na aandrang van zijn ouders en veel schoolblijven zegt hij plotseling in de klas tegen de langslopende meester: ‘Ik heb het gedaan’. Deze terloopse bekentenis moet hij dan, staande op een stoel, hardop voor de klas herhalen... en luider... en nogmaals. Van Deel vat deze cruciale scène in het werk van Brakman treffend samen: ‘Een schuldbekentenis, bij afwezigheid van schuld [...] voor het handenwrijvend tribunaal van de klas en met de meester als opperrechter’. Ik had deze scène in ‘De weg naar huis’ en Van Deels interpretatie daarvan niet aangehaald, als zij niet zo'n belangrijke rol in *Een voortreffelijke ridder* zou spelen. De verfoeide meester Besteman duikt in de *Don Quichotterie* van Brakman in twee verschillende gedaanten op: als de rechter Wolters in het badhuis, de eigenaar van de uitleenbibliotheek op het Tesselseplein, en als meester Bestevaer, een reus die de vrijende paartjes in de Bosjes van Poot schrik aanjaagt. Wolters is een machtig man ‘die al met een enkele blik de ogen kon doen neerslaan en die naar believen alle hoop om te verzinken in de eigen geest aan gruizels kon slaan’. Aan hem en de twee andere leden van het Hof vertelt de Don hoe hij in Scheveningen terecht is gekomen. Hij groeide gelukkig op in een Edelmanshuis in de Bevelandsestraat, maar door de afstamming van zijn vader (‘het Spaanse Koningshuis, de beeldenstorm in Karlstadt en dergelijke’) school achter het zo schone Scheveningen nog een gebied dat zonnig was en duinenrijk als de kust van Andalucia. Dat vervulde hem immer met een groot heimwee. Najaren trad hij in de voetsporen van zijn vader en na allerlei omzwervingen in en rondom de Middellandse Zee bereikte hij weer zijn land van herkomst

> waar ik allerlei avonturen beleefde die ook te boek zijn gesteld. Later trok ik, door hemelse wijsheid geleid, naar het noorden, daar ik de mening was toegedaan dat ik van uit Scheveningen, in de Paises Bajos, beter naar het land mijner vaderen kon smachten, evenals ik in de wijde duinstreken van Andalucia steeds sterker het gevoel had gekregen dat waar ik naar zocht zeer waarschijnlijk over het Tesselseplein zou gaan, met emmers water waar de damp van afsloeg en op een frisse ochtend.

Na deze en andere bekentenissen veroordeelt het Hof in het badhuis de Don - ‘de schrik van lutrijn en sacristie’ - tot de dood door ophanging ‘en wel tussen de middag en publiekelijk op een van de drukste kruispunten van Loosduinen’, maar niet nadat het vonnis nog eens door de Hoge Raad is bekrachtigd. Tijdens doorwaakte nachten bereidt hij zich in het badhuis geestelijk op de dreigende uitspraak van het Hooggerechtshof voor, in het besef dat ‘het laatste dat hij hier op aarde zou meemaken mensen waren die geen verdriet om hem hadden en hem niet genegen waren’. Uiteindelijk krijgt hij, na een prachtige tocht van Duindorp naar de Hoge Raad in het centrum van Den Haag, zijn definitieve vonnis te horen: ‘Vrijspraak, sans phrase’. Doorslaggevend hierbij is het feit dat hij als ‘de Verstandige, Vrome en Geestrijke Ridder Don Quichot de La Mancha’ wordt geïdentificeerd. Op de vraag van de rechter naar het bestaan van een oud boek dat *Don Quichot* heet, antwoordt hij: ‘Soms wordt men al lang voor 't eigen bestaan geïmiteerd, [...] dat is het wezen van de geschiedenis’ - waarmee de literaire tovenaar Brakman de wereld natuurlijk meesterlijk op z'n kop

zet. Tijdens de daaropvolgende tocht van de Hoge Raad naar Scheveningen gaat de in vrijheid gestelde ridder, gezeten op de bok, zich omstandig aan ‘wuiverijen naar links en rechts’ te buiten. Enige tijd later stuit de Don in de Bosjes van Poot op de reïncarnatie van meester Besteman: de reus Bestevaer. Het gevolg is een gevecht op leven en dood, hilarisch beschreven, en vol onvergetelijke woedeuitbarstingen zoals: ‘Scheveningse schoft! [...] ik sla je een bloedspuwing!’. In dit treffen hakt de Don tenslotte hard en genadeloos meester Bestevaer het hoofd af. Het slachtoffer krabbelt moeizaam overeind en pakt zijn hoofd bij de haren. ‘Je was een vreemde jongen,’ spreekt het, ‘maar achterbaks. Zo'n rothengst en dan van achteren! Oplettend, maar altijd met de gedachten elders; dromen en suffen en nooit bij de les’. Daarop verdwijnt de meester in de

richting van het stijgende pad, zijn schommelende kop met zich meedragend, ‘alsof het steeds maar ach, ach, ach schudde’. In deze episode uit het leven van de Don klinken allerlei echo's van bizarre vertellingen door, te beginnen bij het wereldlijke volkslied ‘Van Heer Halewyn’ waarin de titelfiguur ten prooi valt aan een dappere koningsdochter:

> Eer dat zyn kleed getogen was,
> Zyn hoofd lag voor zyn voeten ras,
> Zyn tong nog deze woorden sprak:
>
> ‘Gaet ginder in het koren
> En blaest daer op mynen horen,
> Dat al myn vrienden het hooren!

Verder dringt zich bijvoorbeeld het Middeleeuwse verhaal over de heilige Dionysius op die, eenmaal een kopje kleiner gemaakt, met zijn hoofd in zijn handen van Montmartre naar Saint-Denis wandelde. Hij stierf pas toen hij daar was aangekomen. En wat te denken van die krankjoreme scène uit het Britse televisieprogramma *The Young Ones* waarin Vivian, de schreeuwlelijke punk uit het kwartet, eenmaal onthoofd, vloekend en tierend langs een spoorbaan wegbeende, zijn roodharige kop als een voetbal voor zich uit trappend.

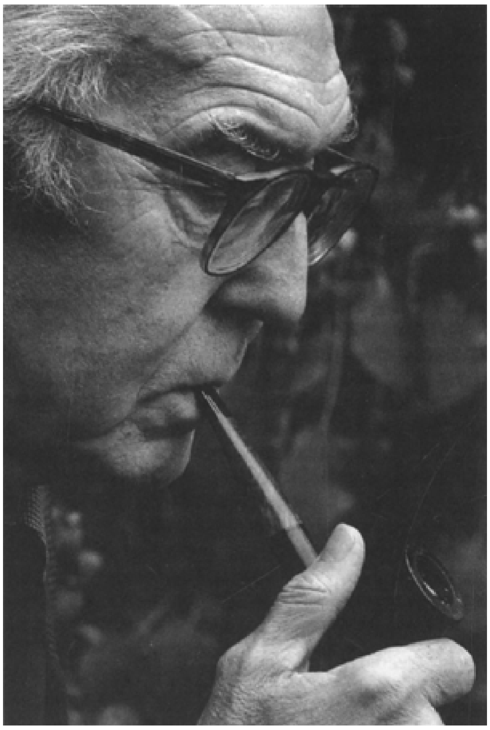
Zo schuldig als Raskolnikov

Nauwelijks is de Don van ‘kerkelijke misdragingen’ vrijgesproken, of hij moet weer voor de rechter verschijnen. Ditmaal wordt hij ervan beschuldigd een van de twee paarden voor een afgeladen sleperskar ter hoogte van bakkerij De Oude Tijd in de Bevelandsestraat te hebben gedood. En terecht. Ten overstaan van de rechter, een zekere Ridderinkhof, ‘een kwalijk man uit zijn schooltijd’, geeft de Don zich op een terrasje nabij het politiebureau Archimedesstraat wederom aan een uitvoerige bekentenis over. Op een dag herkende hij, ergens in Scheveningen, een paard in één span met een slechte grauwschimmel als Luscinda, een nazaad van Scheherazade uit de stoeterij van zijn oom Henk. Het had geruime tijd in Rusland en een Weense rijschool doorgebracht. Hij wilde het dier dolgraag kopen, ook al omdat de voerman het gedurig afranselde. Toen hij, na slepende, maar vergeefse onderhandelingen over de prijs, zag hoe de voerman het paard bliksemsnel in de buik trapte, besloot hij in gruwelijke onmacht tot de wanhoopsdaad met zijn lans. ‘Ik zag hoe het beest langzaam stierf, ik weet niet of het mij heeft herkend, dat was het enige dat het voor mij had kunnen doen’. De zaak loopt voor de Don met een sisser af: een schikking met de voerman vanwege ‘de verloren gegane verdiensten, de schrik, het verdriet ook en het kwetsende misverstand...’ en een paar wijze woorden van de Don: ‘Al wat is, is een gelijkenis. [...] iets kunnen zien áls iets, dat is de blik van de ridder. Het is niet waarschijnlijk dat het mij heeft herkend, maar wij weten nu eenmaal niet wat voor opdrachten het zijn die we hier moeten vervullen. Ik noem het mijn gevecht met de werkelijkheid’.

Alhoewel Brakman bij de beschrijving van de even gruwelijke als onvergetelijke episode over de dood van het paard Luscinda misschien het tragische lot van de

filosoof Friedrich Nietzsche in zijn achterhoofd heeft gehad - het verhaal gaat dat deze aforistische denker in januari 1889 bij het zien afranselen van een paard in Turijn het getergde dier huilend om de nek vloog en vervolgens definitief ineenstortte - lijkt me een andere toespeling iets meer ter zake doende. In zijn roman *Leesclubje* (1985) laat Brakman een jolige rechter onder meer opmerken dat de aangeklaagde ik-figuur zo schuldig is als Raskolnikov. Hiermee wordt natuurlijk naar de ultieme bekentenis van een beklaagde verwezen, zoals opgetekend in *Schuld en boete* van F.M. Dostojevski, een hoogtepunt van de negentiende-eeuwse romankunst dat tegenwoordig in Nederlandse vertaling trouwens heel anders heet: *Misdaad en straf*. Een van de bekendste scènes uit dit boek is de droom van de student Raskolnikov waarin een steeds heiser wordende Mikolka, daartoe aangespoord door een schreeuwende dorpsmenigte, een jonge merrie afranselt en uiteindelijk, met veel pijn en moeite, afmaakt met een disselboom. De angstaanjagende droom van Raskolnikov die tot zijn jeugd in zijn geboortedorp teruggaat, wordt in Scheveningen tot harde werkelijkheid verheven. Na zijn ‘gevecht met de werkelijkheid’ maakt de Don daar dan weer een mooie bekentenis van. In dit verband zou het in-

teressant zijn om te weten of de jeugdige Brakman in de jaren van zijn Scheveningse werkelijkheid iets soortgelijks heeft zien gebeuren als de jonge Raskolnikov in zijn droom. Deze samenloop van omstandigheden sluit ik in ieder geval geenszins uit.



Willem Brakman (foto: Johan Ghijssels)

In een volgende episode van de avonturen van de Don in Duindorp en Den Haag heeft Brakman een jeugdherinnering verwerkt. Hij beschrijft zichzelf als een ‘achterbakse jongen, woonachtig in ‘de Bevelandsestraat, tegenover het huis met die twee hoeren’. Daar zoekt de Don hem 's avonds op, vermomd als een toneelengel met ‘vleugels van vliegerpapier’, omdat de jongen ervan wordt verdacht een stationnetje uit de speelgoedwinkel van Zwennis te hebben gejat. En het is juist dit kleurige, blikken stationnetje waarop de Don zijn zinnen heeft gezet. Daarom stond hij de vorige dag, geboeid als een kind, de etalage van Zwennis te bekijken. ‘Het is een scheppend staren, waarin een zich laten gaan is opgenomen dat iets te maken heeft met het nadoen, het nadoen van een locomotief maar ook van een stationnetje, zoals dat daar in de etalage stond opgesteld in een veilige hoek’. Als ik me niet vergis, heeft dit inlevingsvermogen van de Don iets te maken met het Hegelse begrip van het *verzehren*, het vermogen om zich geheel en al in de innige betrokkenheid van object en subject te verliezen, zoals een kind in zijn verhouding tot een speelgoedtreintje of een stationnetje. De Don ziet zichzelf al met mevrouw Haase op reis gaan ‘om in Roosendaal met haar over te stappen en voorgoed te verdwijnen’. De volgende ochtend zet de *hidalgo* het ontvreemde stationnetje op de toonbank van Zwennis. Hij neemt de diefstal op zich: ‘ik beken en als een man wil bekennen dan houdt de galg hem nog niet tegen. [...]. Alle jaren voor mijn daad was ik al een dief, maar ik wist het niet’. In deze bekentenis vereenzelvigt Brakman de onverschrokken ridder met zijn eigen jeugdige alter ego. Bovendien geeft de Don toe het vergrijp niet te kunnen betreuren, omdat hij, ‘in opdracht van mijn aanvallige, zo volschone mevrouw Haase’, onafgebroken over recht en onrecht pleegt na te denken. Na al

deze bekentenissen volgt in *Een voortreffelijke ridder* nog één belijdenis omtrent schuld en boete, - de alles beslissende.

Een boos sprookje

De novelle *Een voortreffelijke ridder* zou geen echte Brakman zijn als de klassieke Haagse theevisite met 'de onvermijdelijk eigengebakken cake' in het boek zou ontbreken. In dit geval vindt zij plaats op een

zonnige zondagmiddag, ten huize van mevrouw Haase in de Haagse bomenbuurt, aan gene zijde van de Bosjes van Poot. Behalve de gastvrouw en de Don zijn mevrouw Haase's dochter Willy met ‘een dood, wit gezicht, lippen bloedrood’ en slager Jan de Groot uit de Cederstraat te gast. Tijdens deze theevisite, waarbij de kopjes overigens merkwaardig leeg blijven, wordt van lieverlede duidelijk dat Brakman een ‘boos sprookje, met de koningin als hoofdpersoon’ in de Scheveningse avonturen van Don Quichot heeft vervlochten: *Sneeuwwitje*. Mevrouw Haase liet haar dochter een giftige appel bezorgen, nadat de poging van de slager om haar in de Bosjes van Poot te vermoorden was mislukt en De Don liet haar vervolgens in de Julianakerk met een slokje tequila uit de glazen schrijn verrijzen. Ook een latere poging van de slager om Sneeuwwitje, op instigatie van mevrouw Haase, tijdens een op de theevisite volgend uitstapje in een café te vermoorden, loopt op niets uit: ‘Ik kan niet doden wat geen angst heeft’.

Zoals de moordpoging van de slager op Sneeuwwitje herhalen de gebeurtenissen zich dikwijls in Brakmans romans. Denk bij voorbeeld alleen maar aan de diefstal van het stationnetje uit de etalage van speelgoedwinkel Zwennis: ‘De omstandigheden waaronder het stationnetje voor de tweede maal werd gestolen waren heel anders dan de eerste keer. Verdubbeling van gebeurtenissen komt voor en is zelfs onderwerp geweest van onderzoekingen. De daders, dat is wel duidelijk, konden van elkaar niet weten’. Na het uitstapje naar het café bevindt ‘de hele cortège’ zich weer ten huize van mevrouw Haase voor een theevisite. Opnieuw wordt de ridder van de droevige figuur getroffen door het schilderij dat boven de schouw hangt:

> Een donker schilderij, vermoedelijk uit onmacht, want de Don, die vele malen gekonterfeit was in zijn roemruchte leven had daar kijk op gekregen. Het was zonder meer het werk van een stuntel en daar deze nooit kunnen ophouden was het geheel zuurstofloos en plakkerig. Het was een meisjesgezicht, misschien zelfs een vrouwengezicht al naar gelang van de kijker, dat voor een of andere gelegenheid heel deftig was gehouden. Een kerk-, begrafenis of parkwandelingsgezicht.

Dit is overigens geen bestaand schilderij. Tijdens het schrijven aan *Een voortreffelijke ridder* kwam het Brakman slechts voor zijn geestesoog te staan. In de vroege jaren vijftig echter had hij het vermoedelijk daadwerkelijk geschilderd, net als de mannelijke pendant van dit kunstwerk, dat in het tweede hoofdstuk van de roman *Inferno* (1991) wordt beschreven: ‘Het was een schilderij in donkere olieverftonen, waarin een bleek gezicht dat schuin uit de lijst staarde’. Deze door Brakman bedachte schilderijen schemeren in de duisternis. Ze zijn nu eens duidelijk voor de kijker, dan weer onduidelijk. In een vlaag van melancholie herkent de Don tijdens de tweede theevisite het beeld van mevrouw Haase in het ‘helderder geworden’ schilderij. Dan dringt tot hem door dat hij zich heeft verloren ‘in de sproke’. En hij beseft ook dat de waarheid van de theevisite niet is te scheiden van ‘de betovering die uit deze figuren de verlossing zal doen oplichten’.

Een begrijpend knipoogje

Mag ik, voordat ik aan het allerlaatste hoofdstukje van *Een voortreffelijke ridder* begin, eerst even een korte samenvatting van het voorafgaande geven? In de recensies van Brakmans werk wordt dikwijls op zijn grote productiviteit gewezen, - tot vervelens toe. Nu schrijft Brakman inderdaad in een voor Nederlandse begrippen ongewoon rap tempo. Deze werkdrift leidt met enige regelmaat tot twee boeken per jaar en dit is nog lang niet alles. Na elke voltooide novelle of roman schrijft Brakman - om de zinnen te verzetten - een geducht essay over een van zijn filosofisch-literaire leidsmannen, zoals Theodor Adorno, Franz Kafka of Marcel Proust. Met deze opstellen - en dan heb ik het nog niet eens over zijn gelegenheidsstukken -zouden gemakkelijk een paar kloeke bundels kunnen worden gevuld, - boeken die ik graag zou willen openslaan. Ondanks de schier onuitputtelijke adem van Brakman hoeft de lezer niet over een sporthart te beschikken om deze P.C. Hoofsprijswinnaar 1981 te kunnen volgen. Wel dient hij een beetje gevoelig te zijn voor de grote interpretatieruimte van Brakmans novellen en romans, niet in de laatste plaats vanwege de vele herdichtingen en toespelingen op de wereldliteratuur, de schilderkunst en de wijsbegeerte. Ik heb

hart voor de speelse humaniteit in het literaire universum van deze voormalige bedrijfsarts in Enschede, die pas op negenendertig-jarige leeftijd debuteerde met de romans *De weg naar huis* (1961). Daarom heb ik voor deze gelegenheid heel precies, maar desalniettemin hopeloos onvolledig mijn gedachten proberen te formuleren toen ik de novelle *Een voortreffelijke ridder* herlas. Vergelijk een boek van Brakman met een compositie van Richard Wagner. De hele voorafgaande muziekgeschiedenis van J.S. Bach tot Franz Liszt lijkt er in door te klinken en toch is het eindresultaat ongehoord. Een muzikaal vuurwerk van jewelste. Bijna verslavend, maar in ieder geval overrompelend. Dit geldt zeker ook voor de *Don Quichotterie* van Brakman. Zijn schilderij op het omslag vormde een eerste aanknopingspunt voor mijn overpeinzingen. Een soortgelijkgestemde waskrijttekening op het omslag van de roman *Een vreemde stam heeft mij geroofd* bracht mij op een belangrijk motief van deze *Argonautika*: de in Scheveningen opgegroeide Jason is tijdens zijn lange omzwervingen langs de Nederlandse kust gedurig op weg naar zijn thuiskomst bij vrouw Boender in het Haagse Statenkwartier. Anders gezegd, de neerslag van zijn queeste, doorspekt met allerlei verwijzingen naar enerzijds Brakmans vroege levensgeschiedenis, anderzijds de Griekse en andere literaire overleveringen, is niets anders dan een zwerftocht door het hoofd van de schrijver zelf. Geldt iets dergelijks voor zijn novelle over Don Quichot? Zou de door Den Haag en Scheveningen dolende *hidalgo* uiteindelijk in Duindorp tot rust komen? En is deze hij-figuur eigenlijk wel het hoofdpersonage in *Een voortreffelijke ridder*? De tragikomische held Don Quichot die regelrecht uit een vooroorlogse rolprent lijkt weggelopen, is - zoals veel van Brakmans personages - een fervent bekenner en een bezield verteller. Bij de minste of geringste aanleiding komt hij met een bekentenis of een verhaal op de proppen - met zijn verbeelding gaat hij de werkelijkheid te lijf-, maar de belangrijkste verklaring wordt in *Een voortreffelijke ridder* door iemand anders afgelegd. Bij het begin van het laatste hoofdstuk heeft de schrijver het vertelperspectief van de hij-persoon Don Quichot ineens naar een ik-persoon verlegd:

> De invloed die deze voortreffelijke ridder op mij heeft gehad is groot, ik heb mij tot hem aangetrokken gevoeld en ik heb van hem gehouden. [...] Hij heeft het niet gemakkelijk gehad bij mij en ik niet bij hem, maar het vreemde was dat als ik met iemand over hem sprak mijn contouren vervaagden en ik in zijn persoon verdween. Eigenlijk ben ik maar zelden iemand tegengekomen die zo weinig grijpbare substantie bezat als deze melancholieke ridder, die alleen door de stugge en afwijzende reacties die hij teweegbracht een zekere verschijningsvorm aannam.

Deze ik-persoon zou de schrijver van *Een voortreffelijke ridder* kunnen zijn, *ergo* Brakman, waarmee hij precies zou aansluiten op het slot van *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*: ‘Voor mij alleen is Don Quichot geboren en ik voor hem; hij wist van wanten en ik van schrijven; [...]’. Maar het klassieke meesterwerk van Cervantes was nauwelijks een leidraad voor Brakman, toen hij de avonturen van de Don in Duindorp en Den Haag aan het papier toevertrouwde. Hoogstens resoneerde het ene boek op milde wijze in het andere mee. Gaandeweg het laatste hoofdstuk van de novelle ontpopt de ik-persoon zich evenwel steeds meer als Sancho Panza, de ongeletterde schildknaap van de Don. Het is een daad van diep mededogen van

Brakman om juist deze brave ziel het voorafgaande te hebben laten schrijven. Iets soortgelijks deed hij bijvoorbeeld in de roman *Late vereffening* (1994) met de vader van de ik-persoon. Uit mededogen liet hij deze man, die een miezerig en slaaf bestaan had geleid, een hele reeks onwaarschijnlijke avonturen beleven. In *Een voortreffelijke ridder* is Sancho Panza voortdurend in de coulissen aanwezig; hij slaat de gebeurtenissen gade die hij vervolgens in zijn agenda's krabbelt. Nooit laat hij ergens een volgeschreven exemplaar slingeren. ‘Op de een of andere manier beviel dat de ridder niet, wel vermoedde hij dat er werd opgeschreven wat hij allemaal had gedaan, maar voor je het wist deed hij wat er allemaal werd geschreven.’ Metandere woorden, de verbeeldingvan de Don om de werkelijkheid gedurig te lijf te gaan en die van Sancho Panza om haar te vereeuwigen, gaan op een ingenieuze wijze hand in hand, al weigert de schild-

knaap om een ander obituarium te schrijven, nadat Don Quichot is gestorven. Hij weigert het zelfs bij te stellen. Na de dood van de geestrijke ridder doet hij er, in het gezelschap van een hem bekend echtpaar in het restaurant Corona, toch hoofdzakelijk het zwijgen toe.

Daarmee geeft Brakman als het ware de eenzaamheid van het soort mensen weer die de gestalte van Don Quichot aannemen. En dit onderstreept waarom *Een voortreffelijke ridder* moest worden geschreven. Als het erop aankomt, voelt Brakman zich natuurlijk vooral betrokken bij de naar vervoering hunkerende Don Quichot, de ridder van de droevige figuur die soms hoogstens een begrijpend knipoogje bij de omstanders kan oogsten, maar hij heeft de figuur van Sancho Panza nodig om het verhaal op te schrijven. Sterker nog, het is vermoedelijk de trouwe schildknaap geweest die, al dan niet vervluchtigd tot de persoon van Don Quichot, de glazen kist van Sneeuwwitje in de Scheveningse binnenhaven deed belanden en daarmee een begin maakte met de avonturen van *Een voortreffelijke ridder*.

Particulier naschrift

Op mijn verjaring ga ik altijd een beetje zwerven in mijn geboortestad, Den Haag, maar dit jaar kwam het er niet van. Mijn pas geboren dochter is nog veel te jong om al zo ver van huis te vertoeven. Bovendien was ik nogal somber geworden van de aanhoudende neerslag. Het regende, zoals het alleen maar in de romans van Brakman kan regenen. In een lichtelijk zwaarmoedige stemming las ik mijn opmerkingen over de *Don Quichotterie* van Brakman nog eens vluchtig na. Daarna liet ik bijna gedachtenloos nog een oog vallen op de waskrijttekening 'Don Quichote'. En ineens zag ik waarnaar ik eigenlijk dagenlang had gezocht. De getekende Don Quichot behoort op zijn paard Rossinant te zitten, maar Brakman heeft hem - verdorie - op een muilezel afgebeeld! Niet eens op de ezel van Sancho Panza, maar op een kruising tussen een ezel en paard. Een prachtige, geschilderde metafoor van de novelle *Een voortreffelijke ridder*. Ik had deze tekening omtrent de complexe houding van Don Quichot ten opzichte van het voertuig van de verbeelding nog verder kunnen ontraadselen, vermoedelijk in dialectische termen, maar het diepe inzicht dat me zo plotseling ten deel was gevallen, stemde me vrolijk. Het was genoeg.

Iets deed me uit mijn gemijmer opschrikken. Geschreeuw van boven, uit de kinderkamer. Ik legde het boek van Brakman terzijde. En ik vroeg me af: ben ik een Don Quichot, omdat ik het werk van die man uit Boekelo altijd zo omstandig verdedig en ik blijf roepen dat *Een voortreffelijke ridder* had moeten worden genomineerd voor de grote, commerciële literaire prijzen in het Nederlandse taalgebied?

Of al deze particuliere gebeurtenissen iets met de speelse humaniteit in het letterkundige universum van Willem Brakman hebben te maken, weet ik niet, maar ze hebben wel plaats gevonden.

J. Heymans (1954) is redacteur van Bzzlletin. Meest recente publicatie: Laatste Post, *de in somenwerking met bureau Beekvisser en Fred Dijs vervaardigde catalogus bij de overzichtstentoonstelling* Zelfmoord op

verjaardag! (1997) *van De Enschedese School in het Stedelijk Museum te Amsterdam*.

Colette Krijl
Alles wat er staat is waar
Marthe Robert en de donquichoteske roman

Hoewel de Française Marthe Robert als essayiste op zijn minst van eenzelfde niveau is als Roland Barthes en Maurice Blanchot, geniet ze in Nederland slechts in een kleine kring naam en faam. Dat ze hier enige bekendheid kreeg, is vooral te danken aan Jacq Vogelaar die in 1996 een inspirerend essay over haar werk schreef in het winternummer van het literaire tijdschrift Lust en Gratie. Haar twee belangrijkste boeken *L'Ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Franz Kafka* (1963) en *Roman des origines et origines du roman* (1972) zijn hier nooit vertaald; toch bevatten ze schitterende analyses over de nooit aflatende behoefte aan het vertellen van verhalen, de rol van de illusie en het verschil tussen realistische en fantastische auteurs. Robert is met name gefascineerd door, zoals ze hen ooit noemde, 'de vaders' van de moderne literatuur - Cervantes, Flaubert en Kafka.

In *L'Ancien et le nouveau* brengt Marthe Robert de roman van Cervantes, onlangs door Barber van de Pol opnieuw vertaald onder de titel *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha* (1605) in verband met de al even klassieke roman *Het Slot* (1935) van Franz Kafka. In beide romans, zo zal ze laten zien, gaat het om een conflict tussen boek en werkelijkheid, een conflict dat voor haar de kern van de moderne literatuur uitmaakt. In *Het Slot* stelt Kafka op dezelfde donquichoteske wijze als Cervantes in zijn roman een vraag aan de orde die kennelijk drie eeuwen lang actueel is gebleven en die Marthe Robert als volgt parafraseert: 'Welke plaats hebben boeken in de werkelijkheid? Zijn ze absoluut waar of alleen in heel relatieve zin, en als ze het wel zijn, hoe bewijzen ze hun waarheid?'

Cartografie

Net als Cervantes in de *Don Quichot* wijst Kafka's held op de merkwaardige consequenties van het zonder pardon toepassen van de fictieve waarheid van boeken op de werkelijkheid. In *Het Slot* wordt het verhaal verteld van een zekere K. die zich in een dorp aandient. Hij beweert een landmeter te zijn die door de grafelijke autoriteiten is opgeroepen, maar Het Slot laat weten dat men van die benoeming niet op de hoogte is. Desondanks krijgt K. twee 'assistenten' tot zijn beschikking die hem overal op de voet zullen volgen. Al snel vermoedt K. dat er in het slot een macht huist die een waar schrikbewind voert over het leven van de dorpsbewoners. Hij stelt zich tot taak die te ontmaskeren. Hoezeer de landmeter ook uit is op een objectief en adequaat oordeel, steeds meer raakt hij gefascineerd door de invloed die mythische kastelen op ieders denken en verbeelding uitoefenen. Het Slot - dat in niets beantwoordt aan de waardigheid en luister die de naam suggereert - lijkt schuil te gaan achter een façade van historische figuraties en literaire beelden. Regelmatig ontvangt K. via een zogenaamde bode berichten van hogerhand, boodschappen waaraan hij als een onverbeterlijke Don Quichot geloof hecht en die hij tracht te ontcijferen op hun waarheidsgehalte. Vanaf dat moment loopt hij in de val en wordt slachtoffer van het betoverde slot.

Marthe Robert laat zien dat Kafka's hoofdpersoon reageert op het arsenaal en het leger van helden uit de avontuurlijke graalromans, de zoekers naar waarheid. *Het Slot* is een amalgaam van verhalen; alle versies van oude vertellingen staan er naast en door elkaar heen. K. is beurtelings held in een zedenroman, een feuilleton, sprookjes en verhalen over de Graal - hij is zelfs de opvolger van Odysseus. Maar in tegenstelling tot de traditionele helden, die voortdurend rondzwerven met een doel voor ogen, zal K. zijn zoektocht steeds weer uitstellen om te achterhalen wàt hij in feite zoekt. Hij zwerft van de ene uitleg naar de andere, van de ene commentator naar de andere en dat is essentieel. Het boek zinkt uiteindelijk weg in

het drijfzand van commentaren, waarbij elke interpretatie aanleiding kan geven tot een nieuw verhaal. Dat brengt Robert tot de veronderstelling dat K. het niet alleen aan de stok heeft met de machten die door Het Slot en het dorp vertegenwoordigd worden, maar vooral met een boek aller boeken, het ultieme boek, de roman die de eindeloze reeks bestaande boeken in zich opneemt. De landmeter verricht niet zozeer landmetingen in denkbeeldige en nog ongerepte streken, hij brengt vooral het onmetelijke terrein van de literatuur in kaart.

Kenmerkend voor de donquichoteske schrijver is, aldus Marthe Robert, de weigering om de feitelijke wereld als de enig werkelijke te accepteren. Wat een auteur geschreven heeft, behoort volgens haar minstens evenzeer tot de realiteit. Voor haar is de vraag naar de plaats van boeken in de werkelijkheid het uitgangspunt en het beoogde doel van de donquichoteske roman. ‘Want zijn de boeken waar, dan kunnen ze het niet zijn zonder dat er iets uit volgt; ze moeten op de een of andere manier hun waarheid laten zegevieren en zich door een verandering van het leven waarmaken. Zijn ze onwaar, dan toont juist hun verleidelijke aantrekkingskracht aan hoe nutteloos of gevaarlijk ze zijn; dan moeten ze als van nul en generlei waarde of nietgebeurd beschouwd worden, of, nog beter, verbrand worden’.

Misverstanden en maskerades

Zoals bekend is de *hidalgo* Alonso Quijano een verwoed lezer van ridderromans. Op zeker moment raakt hij zo vervuld van al die romantische verhalen dat hij besluit om zich in vergelijkbare avonturen te storten. Ogenschijnlijk op de bonnefooi zal hij als dolende ridder door het land trekken. Maar inmiddels heeft hij wel een bepaald doel voor ogen - leven naar de letter van de gelezen boeken om zo uit te vinden of de wereld samenvalt met de literaire betovering. Hij hijst zich in een roestige wapenuitrusting en voorziet zich van een scharminkelig paard. Met het gegeven dat de knol niet is wat hij zou moeten zijn weet Don Quichot wel raad. Als enthousiast lezer van romantica komt de magische kracht van de taal hem te hulp. Rossinant zal het cavalje heten, een naam waarin hij het verleden van het dier en de nieuwe staat ervan samenbrengt. De samenvoeging *rocin-antes* is dubbelzinnig, zij verwijst naar de knol die het dier was, maar betekent tevens eerste paard ter wereld.

Na deze doop, die zowel een sacraal als een literaire karakter heeft, trekt de *hidalgo* erop uit als Don Quichot van de Mancha, aanvankelijk in z'n eentje, maar al spoedig geflankeerd door de ongeletterde boer Sancho Panza. Het groteske duo beleeft de meest fantastische avonturen: Don Quichot laat windmolens veranderen in reuzen, herbergiers in kasteelheren, onschuldige burgers in vervaarlijke schurken en andersom. Naarmate de roman vordert, raakt hij steeds meer bevolkt door een menigte valse ridders, pseudo-prinsessen en allerhande gespuis en geboefte die het boek opsieren met vermakelijke dialogen vol leugens en valse tooi. Deze metamorfosen maken van de werkelijkheid een doorlopend theater, zonder dat ze daarmee ophoudt realiteit te zijn. Don Quichots *idee-fixe* van dolende ridder leidt voortdurend tot misverstanden, wanorde en maskerades die veelal uitmonden in ruzies en vechtpartijen, waarvan de meeste slecht aflopen. Maar al die verwarring weerspiegelt wat Don Quichot allang

uit de boeken wist. Hij laat zich dan ook niet van de wijs brengen en heft na iedere nederlaag opnieuw het banier van zijn Dolend Ridderschap.

Tiranniek drammer

Don Quichot is genoeg bij zijn verstand om te beseffen dat alles wat hij tijdens het lezen heeft beleefd geen werkelijkheid uitdrukt. De werkelijkheid is voor hem een duister en onleesbaar boek dat hij met behulp van andere boeken tracht te ontraadselen. Waar nodig blijkt hij ook heel goed in staat zijn eigen waan te relativeren, al weet hij altijd weer zijn gelijk te halen. Zo zegt hij op een gegeven moment tegen Sancho Panza: ‘Hoe is het mogelijk dat jij die al zo lang met mij rondtrekt, nog nooit gemerkt hebt dat alles wat met dolende ridders te maken heeft hersenschim, dwaasheid en waanzin lijkt en in tegenspraak is met de werkelijkheid? Maar dat is eigenlijk niet zo, er zwerft evenwel altijd een zwerm tovenaars rond die alles wat wij waarnemen verdraaien en veranderen’.

Met het argument van de betovering maakt Don Quichot keer op keer het onmogelijke mogelijk: alles wat niet past in zijn interpretatie van de feiten is betoverd - en daarmee ingelijfd in de logica van zijn ridderlijke waan.

De messiaanse rol die Don Quichot zichzelf heeft toegedacht is helemaal gebaseerd op het woord. De taal is behalve zijn enige waarheid ook de laatste hoop die hem rest. Volgens Marthe Robert is het zijn geloof in de absolute waarheid van het woord dat hem zo halstarrig doet voortgaan op de eenmaal ingeslagen weg. Don Quichot lijkt dan wel op het eerste gezicht een onschuldige dromer, hij is niet minder een tiranniek drammer die volgelingen eist en de anderen van het woord naar de daad dwingt. Wanneer het woord een vorm van handelen is, verleent het de dingen werkelijk een gevaarlijke macht en betrekt daarin direct degene die het schrijft. De wereld is voor Quichot als het ware een boek dat hij leest en schrijft tegelijk. Maar hij schrijft het met daden - de woorden moet hij overlaten aan Cervantes, die op deze manier de verhouding tussen feit en fictie zelf in beeld brengt.

Spel met dubbelzinnigheden

Het fenomeen van de dwaze ridder maakt een voortdurende wisseling van stijlregisters mogelijk, waardoor het tot een treffen komt tussen tegengestelde taalvormen en literaire werelden zonder enig gemeenschappelijk punt: de wonderlijke wereld van de ridderroman en de komische schelmenroman. De stoffige en aan de brandende zon blootgestelde straten waar Don Quichot en Sancho monniken met parasols, muildierdrijvers, dames in draagstoelen en kuddes schapen tegenkomen, behoren tot een wereld die daarvoor nog nooit beschreven was, terwijl hij hier de achtergrond is waarop Don Quichot zijn visie projecteert.

Net als de avonturen van Kafka's landmeter kunnen Don Quichot's capriolen alleen begrepen worden in het licht van andere avonturen die daarvoor model hebben gestaan. Don Quichot mag zich dan wel voortdurend voordoen als een man van de daad, wat hij doet is altijd al eens eerder bedacht. Tegenover de werkelijke held staat in de *Don Quichot* de boekenheld die hem als voorbeeld dient, en tegenover het werkelijke boek het ideale boek. Op die manier worden er vraagtekens gezet bij de werkelijkheid, in de eerste plaats bij de toegankelijkheid daarvan, de mogelijkheid zich er meester van te maken. Marthe Robert ontvouwt in haar boek een dubbelzinnige opvatting van het begrip imitatie. Zij beschouwt de imitatie als een noodzakelijke houding bij gebrek aan een eigen interpretatiekader, of als de listige houding van iemand die in een nieuwe omgeving volslagen vreemd is - een vorm van aanpassing en overaanpassing die uiteindelijk een vorm van verzet kan zijn. De betrekkingen die tussen het model en de imitator bestaan, omvatten de complexe relaties waar de donquichoteske roman een licht op wil werpen: die tussen het werkelijke en het imaginaire, het verleden en het heden, het oude en het nieuwe.

Don Quichot denkt van meet af aan als een modern schrijver, als iemand die zijn mysterieuze en tegenstrijdige roeping niet kan vervullen. In het eerste hoofdstuk van de roman wordt daar al op gepreludeerd: ‘Hij prees het in de auteur dat zijn boek eindigde met de belofte van eindeloos nieuwe avonturen, en menigmaal bekroop hem de lust naar de pen te grijpen en het persoonlijk te voltooien [...] hij zou dit

zonder twijfel ondernomen en ook volbracht hebben, ware het niet dat de grotere gedachten die hem voortdurend bezighielden, het hem steeds weer hadden belet'. Als Don Quichot aan het einde van het boek sterft, vloeien de figuur van schrijver en hoofdrolspeler tenslotte in elkaar over: 'Voor mij alleen werd Don Quichot geboren, en ik voor hem: hij wist van daden, en ik van schrijven; wij beiden alleen zijn als één'.

Keer op keer laat Cervantes merken dat de wereld waarin we ons bewegen een vertelde wereld is. Het hoofdstuk waarin Don Quichot om 'protocolair-ridderlijke redenen' weigert in te grijpen wanneer de waard van de herberg door een stel schurken wordt afgetuigd, is er een mooi voorbeeld van. Nadat hij de spanning behoorlijk opgevoerd heeft zegt de verteller plotseling: 'Maar wij moeten hem hier achterlaten; waarlijk, er zal hem wel iemand te hulp komen [...]; laat ons liever een vijftig schreden terugkeren om te horen wat Don Luis de rechter antwoordde'. Cervantes doet het zelfs voorkomen alsof hij niet zelf de

schrijver is, maar slechts een van degenen die de materie van de *Don Quichot* bewerkt heeft. Dat blijkt vanaf het achtste hoofdstuk wanneer het verhaal - uitgerekend midden in een ijselijk gevecht op leven en dood - plotseling wordt stilgezet en Cervantes meldt dat hij niet in staat is hette vervolgen omdat hij weigert de ontbrekende delen van het manuscript te *bedenken*. Een hoofdstuk verder heet het dat Cervantes het van oorsprong Arabische manuscript op de markt van Toledo gevonden heeft en het vervolgens door een morisk heeft laten vertalen. Daarin wordt de afgebroken episode door Cid Hamet Bengeli weer opgepakt: ‘het gevecht van Don Quichot stond getrouw afgebeeld, beiden in de postuur zoals die in de geschiedenis beschreven wordt, met geheven zwaard, de één zich dekkend met de rondas, de ander met het kussen.... Onder de voeten van de Biskajer stond een opschrift luidende: “Don Sancho de Azpeitia”, hetgeen dus ongetwijfeld zijn naam moest zijn; en onder de voeten van Rossinant stond ook een opschrift, luidende: “Don Quichot”.’

Daarnaast wordt op allerlei plaatsen in de roman het verhaal onderbroken om verschillende varianten van een gebeurtenis ten beste te geven, of om de interpretaties van de diverse bewerkers te rangschikken. Zelfs is de naam van de held niet met zekerheid vast te stellen: ‘Men heeft wel beweerd dat zijn achternaam Quijada of Quesada was, maar over deze zaak zijn de kroniekschrijvers het niet geheel met elkaar eens, hoewel er op grond van de meest waarschijnlijke onderstellingen valt af te leiden dat hij Quejana heette’. En met de chronologie van Don Quichots avonturen is het al niet anders, ook daarover bestaat onenigheid: ‘Er zijn auteurs die beweren dat het eerste avontuur dat hem overkwam, dat van Puerto Lápice was; anderen zeggen het was dat van de windmolens’. Maar Cervantes opteert voor een derde mogelijkheid en laat de kwestie open. In welke volgorde het gevecht tegen de windmolens, het avontuur met de Yangoise veedrijvers, de ontmoeting met Biskaje of de affaire met het marionettentheater ook gelezen wordt, elk fragment bevat in zichzelf in essentie de betekenis van het hele donquichoteske avontuur.

Het spel met dubbelzinnigheden bereikt een absoluut hoogtepunt in het tweede deel van de *Don Quichot*, waar de hoofdrolspelers inmiddels zelf lezers zijn geworden van het boek waarin ze figureren. ‘En belooft de auteur bijgeval een tweede deel?’ informeert Don Quichot bij de baccalaureus Sanson Carrasco, die hun over het boek heeft verteld. ‘Dat belooft hij’, antwoordde Sansón: ‘maar hij zegt dat hij het handschrift nog niet heeft ontdekt of vernomen heeft wie het bezit, en zodoende zijn wij nog in twijfel of het al dan niet zal verschijnen’. Op een geven moment laat Cervantes zijn ridder en schildknaap zelfs kennismaken met het surrogaat-vervolg van Avellaneda uit Tordesillas - een publicatie die hem er toe bracht zijn roman versneld te voltooien - waarover zij natuurlijk uiterst verontwaardigd zijn, een reactie die in feite Cervantes' eigen verontwaardiging weerspiegelt. Wanneer ze er vervolgens opnieuw op uit trekken komen zij steeds meer figuren tegen die hun geschiedenis hebben gelezen, en die op hun beurt optreden als medescheppers en deelnemers aan de avonturen.

Duivelse tegenspelers

Het effect van Marthe Roberts confrontatie tussen Kafka's *Slot* en Cervantes' *Quichot* blijkt vooral in het moment waarop ze aan het begrip *illusie* betekenis geeft. Voor de formulering daarvan grijpt ze terug op de dualiteit in het donquichoteske conflict, dat ze enerzijds analyseert als de wil om illusies te wekken en anderzijds associeert met de scherpe blik van de illusionist die zijn eigen kunsten voor het publiek ontleedt. Anders dan Don Quichot en diens *alter ego* dat de auteur in zich meedraagt, wijst Cervantes voortdurend op de gevaren van het illusoire. Hij bezweert de lezer regelmatig de fictionele held van zijn roman, die op zijn beurt zelf weer helden uit ridderromans nabootst, vooral niet voor een levend personage te houden. Don Quichot daarentegen wil absoluut geen geen papieren held zijn: hij onttrekt zich aan het literaire proces en wil alleen aan zijn eigen wetten van de verbeelding en vrijheid gehoorzamen.

Deze tegenstrijdigheid maakt de roman tot een vrijwel ongrijpbare dubbelfiguratie van realiteit en irrealiteit, van voorspiegeling, spiegeling en weerspiegeling, van verbeelding en reflectie. Voor zover Cervan-

tes een theoreticus is, gaat hij als een onverwoestbare en onmogelijke Don Quichot tekeer: de twee vijanden werken samen aan één en hetzelfde boek. De *Don Quichot* ontstaat uit het hartstochtelijke conflict tussen dit duo, met alle vragen van dien. Moet Don Quichot misschien gezien worden als de verleider van Cervantes, de duivel die hij uit wil drijven door zijn boek te schrijven? Of is hij, zoals hij het zelf doet voorkomen, het slachtoffer geworden van de betovering door de auteur?

De door Marthe Robert zo bewonderde Franz Kafka drijft de hele discussie rond Cervantes' roman nog op een andere manier op de spits. In *De waarheid van Sancho Panza* brengt hij een onverwacht element in het spel. Hij oppert nogal sardonisch de veronderstelling dat Don Quichot wel eens de duivelse tegenspeler van Sancho zou kunnen zijn: ‘Het lukte Sancho Panza, die zich daar overigens nooit op beroemd heeft, in de loop der jaren, door het beschikbaar stellen van een hoeveelheid ridder- en roverromans in de avond- en nachturen zijn duivel, die hij later de naam Don Quichot gaf, zodanig af te leiden, dat deze onbeheerst de zotste dingen uitvoerde, die evenwel bij gebrek aan een bepaald voorwerp, dat juist Sancho Panza had moeten zijn, niemand kwaad deden. Sancho Panza, een vrij man, volgde, misschien uit een soort van verantwoordelijkheidsgevoel, Don Quichot rustig op zijn tochten en dat verschafte hem tot aan zijn dood een groot en nuttig vermaak’. Met deze interpretatie die een heldenrol aan Sancho Panza toekent, benadrukt Kafka heel geraffineerd de dubbelzinnigheid van Cervantes' roman, maar maakt daarmee het duo niet minder onafscheidelijk.

Wat valt er na dit alles nog te concluderen? Op z'n minst dit: elke tekst zal zich altijd weer afhankelijk van tijd en omstandigheid moeten bewijzen. In *L'Ancien et le nouveau* laat Marthe Robert zien dat het experiment waarmee boek en leven elkaar op de proef stellen nooit eindigt, maar steeds opnieuw begint - mits een schrijver tenminste bereid is gehoor te geven aan zijn donquichoteske roeping. Elke honger naar vertellen komt hoogstwaarschijnlijk voort uit een verlangen naar een andere werkelijkheid. De verhalen die daaruit ontstaan, hoeven niet noodzakelijkerwijs een literaire vorm te bezitten. Maar komen ze op papier, dan vindt er steeds een bijna wonderbaarlijke gedaanteverandering van de werkelijkheid plaats, waardoor er geschreven werelden ontstaan die hun uitwerking op het leven beslist niet missen. De donquichoteske roman heeft niet de pretentie om een antwoord te geven op vragen naar, bijvoorbeeld, welke plaats boeken in de werkelijkheid hebben, en of ze in absolute of relatieve zin waar zijn. Het ware literaire werk ontstaat juist in het streven om zelf iets over die werkelijkheid te zeggen, en meer nog om er iets over te weten te komen. Daarin ligt volgens Marthe Robert de ‘ware taak en bestemming’ van de moderne literatuur. De enige *waarheid* die de romancier doorgeeft, is tenslotte de wereld die hij met de middelen van zijn kunst creëert. Terecht is Don Quichots antwoord op de vraag wat er waar is aan boeken: alles wat er letterlijk staat.

Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam. Ze schreef eerder voor De Waarheid.

Pieter Tijmes

Van literatuur naar wetenschap
René Girards mimese van Don Quichot

Na afloop van een college over het ‘kleine en het grote kwaad in de wereld’ vertelde de Groningse polemoloog Röling mij dat hij over machtspolitiek het meeste had geleerd van Shakespeare. Sommige van diens stukken had hij wel dertig keer gelezen en vele ervan kende hij uit zijn hoofd. Zij vormden voor hem een onuitputtelijke bron van inspiratie voor zijn polemologische werk. Deze opmerking is mij altijd bij gebleven, want ik vond het opmerkelijk dat voor zijn denken niet de wetenschappelijke publicaties van zijn collega's, maar de toneelstukken van Shakespeare richtinggevend waren.

Wie wil begrijpen wat er zich afspeelt tussen mensen, wordt door René Girard, geboren in 1923 te Avignon, evenzo naar de literatuur verwezen. Ook Girard zingt de lof op de literatuur die hij verkiest boven het werk van professionele gedragswetenschappers. Schrijvers als Cervantes, Shakespeare, Stendhal, Proust en Dostojevski zijn, zijns inziens, verre te verkiezen boven Freud en zijn confraters. De wetenschappelijke interpretatie van het menselijk gedrag kan niet in de schaduw staan bij die de romanschrijvers geven. In *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque* (1961) treedt Girard - als docent Franse taal- en letterkunde verbonden aan Amerikaanse universiteiten - voor het voetlicht met een complete theorie over het menselijke gedrag die hij in de Westeuropese literatuur heeft aangetroffen. In dit boek verdedigt hij de krachtige stelling dat er geen idee in de Westerse roman is dat niet in de kiem al bij Cervantes aanwezig is. Iedereen die zijn *Don Quichot* kent, had bij wijze van spreken dezelfde vondst kunnen doen. Het begrip ‘driehoeksbegeerte’ of ‘mimese’ dient bij Girard als basis voor zijn theorie van de roman en tevens voor zijn daaruit voortvloeiende gedragstheorie. Van beide theorieën van Girard wil ik hieronder een globale indruk geven, al was het maar om te laten zien dat een algemene gedragsleer heel goed op een bijzondere roman als *Don Quichot* kan worden gebaseerd.

De theorie van de roman

Laat mij aan de hand van één voorbeeld duidelijk maken wat mimese is. Hoe leerden wij onze moedertaal? Niet anders dan door de klanken die wij hoorden na te bootsen. Zo kwamen wij ertoe ‘mamma’ of ‘pappa’ te zeggen. Wij wisten weliswaar niet wat het betekende, maar het was onze trots het uit te spreken. De beloning was ook groot: een brede glimlach als aanmoediging om het nog een keer te proberen. Zo ging een hele reeks van woorden behoren tot ons talig repertoire en pas later leerden wij daarenboven hun betekenis. Wij vertonen met andere woorden reeds op zeer jonge leeftijd imitatiegedrag. En dat is nooit anders geworden, ook niet bij het klimmen der jaren. De hypothese van de nabootsing heeft iets vanzelfsprekends. Het leren van onze moedertaal wordt toch niet het inzichtelijkst verklaard met de volkswijsheid: wiens brood men eet, diens woord men spreekt?

In *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque* (in het Nederlands verschenen onder de titel *De romantische leugen en de romaneske waarheid* in 1986) komt, zoals

gezegd, de mimese aan de orde zoals Girard die heeft leren kennen in de Europese literatuur. Daar formuleert hij wat de mimetische hypothese behelst. Bij Robert Hamerton-Kelly las ik dat Girard de mimetische hypothese geen theoretisch inzicht noemt, maar eenvoudig '*common sense'*.[1.] Het uitdragen van *common sense* kan dus blijkbaar bijdragen tot een zekere vermaardheid. In *Mensonge romantique et Vérité Romanesque* verwoordt Girard namelijk deze "*common sense* van de begeerte volgens de ander", als hij romans uit de Westerse cultuur bespreekt. Zijn selectie van romans, die begint bij Cervantes en eindigt bij Dosto-

jewski, noemt hij romanesk, omdat deze romans de aanwezigheid van het model of de middelaar bij het begeren onthullen. Romantisch noemt hij daarentegen die literatuur die de aanwezigheid van het model of de middelaar wel weerspiegelt zonder deze evenwel te onthullen.[2] Girard bespreekt zijn romaneske auteurs zó dat zij in zekere zin een geschiedenis van de zogenaamde "driehoeksbegeerte" laten zien. *Don Quichot* is een parodie op de ridderromans uit Cervantes' tijd. De lektuur van deze ridderromans had de fantasie van de reeds vijftigjarige Quijano zo op hol gejaagd, dat hij gelooft dat ook hij geroepen is tot een dolend ridderschap. Hem wachten onrustige tijden, opdat hij vrede, gerechtigheid en liefde vernieuwt; hij verwacht in ruil eer en roem te ontvangen. Hij wapent zich met een paar roestige stukken wapenrusting uit het familiebezit en vervaardigt van bordpapier een helm; naar het voorbeeld van de ridderroman meet hij zich een nieuwe naam aan en kiest zich een boerenmeid tot hoog vereerde dame van zijn hart. Daarna breekt hij op om armen, wezen en weduwen te beschermen tegen het onrecht in de wereld. Terwijl hij zijn Rossinant de vrije teugel geeft, ziet hij zijn toekomstige heldendaden al in een boek verheerlijkt. Zijn zelfgekozen zending heeft natuurlijk legalisering nodig, 's Avonds wordt hij in een armoedige herberg - die hij in zijn fantasie tot trotse burcht heeft omgevormd -door de waard duchtig in de maling genomen en zo tot ridder geslagen. Maar Don Quichot maakt zijn ridderschap niet waar. Zijn ondernemen loopt uit op een échec, maar hij zet door. Hij neemt Sancho Panza tot schildknaap en belooft hem een stadhouderschap over een eiland. En daar gaan zij verder: de ridder op een mager ros, de schildknaap op een ezel. Steeds weer brengen zijn hoge idealen hem in smartelijke of groteske conflicten met de werkelijkheid. Aan het eind van zijn leven zweert hij Amadis van Gallië, de figuur uit de ridderromans die hij navolgde, af. Hij erkent zijn dwaasheid en het gevaar waarin het lezen van de profane histories over het dolende ridderschap hem bracht. Hij wil biechten en een testament maken. Een ommekeer van krankzinnigheid naar verstand!

Girard beschouwt Cervantes' werk onder het gezichtspunt van het mimetische patroon van het begeren: de romanheld bepaalt niet autonoom wat hij wil en kiest niet zelf de objecten van zijn begeerten. Het is Amadis van Gallië die voor hem kiest - zijn ridderbestaan is slechts een imitatie. Amadis is zijn model en daardoor bemiddelaar van zijn begeerten. Amadis inspireert hem tot gevechten, uitdagingen, galante avonturen en liefdesverklaringen. Maar Amadis is een figuur die Don Quichot heeft leren kennen uit de boeken. Als legendarisch figuur troont hij hoog boven de ridderlijke avonturen van zijn imitator. Maar *Don Quichot* kent meer driehoeksverhoudingen -verhoudingen van een subject, een model en een object -: Sancho (subject) laat zich door Don Quichot (model) souffleren wat (object) hij moet begeren. Een gouverneurschap over een of ander eiland, of wellicht een koninkrijk. De schildknaap begeert slechts wat zijn meester hem laat. Sancho Panza plaatst zich evenwel niet op hetzelfde niveau als Don Quichot. Zoals Amadis hoog verheven is boven Don Quichot, zo is Don Quichot hoog verheven boven Sancho Panza. Ook deze komt zijn meester niet in het vaarwater. Deze vorm van bemiddeling noemt Girard '*extern*'. Van externe bemiddeling is sprake als de afstand tussen het subject en het model zo groot is dat hun respectievelijke invloedssferen elkaar niet overlappen; van interne bemiddeling als deze invloedssferen elkaar doordringen. Het maakt groot verschil voor de mimetische patronen of de middelaar of het model een *romanfiguur* is die niet rechtstreeks intervenieert en dwarsboomt (extern), of een *persoon* waarmee

je in dagelijks contact staat en die reageert op wat je doet (intern). Het criterium om de afstand te bepalen is niet alleen ruimtelijk, maar kan ook psychisch of emotioneel van aard zijn.

Voor Girard figureert ook Stendhal als een ‘kroongetuige’ van de *désir triangulaire*. In verschillende romans blijkt ook Stendhal een scherp oog te hebben voor het imiteren en kopiëren van begeerten van anderen. Vele van de personages uit zijn boeken hebben gevoelens en begeerten die zij niet spontaan ondergaan, maar hebben geïmiteerd. Al deze vormen van imitatie noemt Stendhal ijdel. Het is de ijdele die zijn begeerten ontleent aan de ander. In *Rood en Zwart* komen bijvoorbeeld allerlei vormen van zowel externe als interne imitatie voor. Julien laat zich inspireren

door de *Confessions* van Rousseau en ook Napoleon verschijnt als zijn idool. Daarnaast laten de verhaalpersonages zich inspireren door hun naasten. *Rood en Zwart* bevat een schier eindeloze variatie van vormen van interne bemiddeling. Opmerkelijk is dat bijvoorbeeld de burgemeester van Verrières, de Rênal, niet eens weet wat zijn veronderstelde rivaal Valenod in zijn schild voert, maar de gedachte dat deze ook wel een gouverneur voor zijn kinderen zal willen hebben, inspireert hem tot vasthoudendheid om Julien als huisonderwijzer te contracteren - uiteraard ten koste van Valenod. Als de hoofdfiguur, Julien Sorel, in Parijs er niet in slaagt Mathilde de la Mole te veroveren, wendt hij liefde voor ten opzichte van een ander, de Maréchale de Fervacques. Hij presenteert haar met andere woorden als model voor Mathilde. Mathilde de la Mole gaat dan in mimese met de Maréchale en zo wordt het bed voor Julien gespreid.

Het hoogste stadium van de interne bemiddeling wordt bereikt bij Dostojewski, wiens oeuvre in zekere zin het sluitstuk van de geschiedenis van de driehoeksbegeerte is. In de romans van Dostojewski woedt de interne mimese in al zijn verschrikkingen. Van boeken als *De eeuwige echtgenoot* of *Aantekeningen uit het ondergrondse* kan men nagelbijter worden. In het nihilistisch universum, waar het handelen niet meer geordend is vanuit een idee of een waarde en geen samenhang meer vertoont, zijn de mensen aan elkaar overgeleverd als rivalen en obstakels in een eindeloze machtsstrijd.

> Ik heb gezegd: mensen wreken zich omdat zij dat rechtvaardigvinden. Zo iemand heeft dus een grondslag voor zijn handelen gevonden, in casu, rechtvaardigheid. Derhalve is hij aan alle kanten gerustgesteld en dús zal hij kalm en met succes wraak nemen, overtuigd als hij is dat hij iets respectabels en rechtmatigs doet. Ik daarentegen kan in zoiets geen rechtmatigheid zien en evenmin enige deugd, dus als ik wraak ga nemen, doe ik dat hoogst uit kwaadaardigheid. (*Aantekeningen uit het ondergrondse*, deel 4).

Zijn verhoudingen met mensen bestaan uit wederzijdse dictaturen. Tegen het eind van het boek komt de hoofdpersoon tot deze luciditeit:

> Eens heb ik toch bijna een vriend gehad. Maar in mijn hart was ik toch al een despoot; ik wilde onbeperkt over zijn ziel heersen, ik wilde hem forceren tot minachting voor zijn omgeving; ik verlangde dat hij hooghartig en definitief met dat milieu zou breken. Ik maakte hem bang met mijn hartstochtelijke genegenheid; ik bracht hem tot krampaanvallen; hij was een naieve, toegewijde ziel, maar toen hij zich geheel aan mij had gegeven, begon ik hem meteen te haten en stiet hem van mij af alsof ik hem alleen nodig heb gehad om de baas over hem te worden en hem aan mijn macht te onderwerpen. Maar allen kon ik niet overwinnen; mijn vriend was ook anders dan de anderen, een witte raaf.

Dostojewski geldt bij Girard als het hoogtepunt van de interne bemiddeling, omdat de mimetische begeerte geen grenzen, getrokken door de cultuur, erkent, zodat alles betrokken wordt in dit spel. Bij Dostojewski respecteert het begeren zelfs niet meer

de gezinsverhoudingen: de afstand tussen de generaties is weggewist. Ouders bekleden niet meer de vanouds gerespecteerde positie ten opzichte van hun kinderen, maar zijn voor hen rivalen geworden. Vader en zoon Karamozov begeren dezelfde vrouw Groesjenka. Met andere woorden: als er geen afstand meer is tussen de mensen, als er geen culturele waarden meer zijn die onderscheidingen tussen hen waarborgen, dan is iedereen aan iedereen overgeleverd. Girard ziet dat dit bij Dostojewski is gebeurd. Het behoeft geen betoog dat dit proces van erosie van de culturele instituties met rasse schreden is voortgeschreden met als gevolg dat de vruchten van de driehoeksverhoudingen steeds bitterder zijn geworden.

De verschuiving van externe bemiddeling naar interne bemiddeling correspondeert met veranderingen in de samenleving. Girard verwijst in dit verband ook naar de sociologische observaties van De Tocqueville. Zelf vestigt hij de aandacht op de vernietiging van het '*droit divin*' door de revolutie: in Versailles moesten de kleinste begeerten worden goedgekeurd en gewettigd door een gril van de monarch. Het bestaan daar was immers een voortdurende imitatie van Lodewijk XIV. De zonnekoning was de middelaar van

allen die hem omringden. De vernietiging van het *droit divin* daarentegen maakte de koning, aanvankelijk gescheiden van zijn getrouwen door een enorme afstand (externe bemiddeling), tot een rivaal van zijn onderdanen (interne bemiddeling).

De theorie van het gedrag

De romaneske romans van Girards grote vijf - Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust en Dostojewski - omvatten in zekere zin de geschiedenis van de ontwikkelingen van mimetische patronen, van *double bind* tot sadomasochisme. Girard onderscheidt een aantal karakteristieke mimetische figuren. Omdat ze zo verhelderend zijn voor wat er gebeurt tussen mensen loop ik ze langs. Om te beginnen de '*dubbele bemiddeling van model en rivaal'*.

De ander kan voor mij model en rivaal zijn, maar ik kan eveneens model en rivaal zijn voor die ander. Een voorbeeld: Elisabeth speelt midden in de kamer met haar blokken. De inhoud van de doos ligt verspreid door de kamer. Als haar broertje de kamer binnenkomt, wil hij één blokje hebben ofschoon de blokken allemaal gelijk zijn: uitgerekend dat blokje dat zijn zusje in haar hand houdt. In de woorden van de mimetische theorie: hij kopieert de begeerte van zijn zusje, omdat hij juist dat blokje wil hebben dat zijn zusje als begerenswaardig aanwijst door ermee te spelen. Ofschoon zijn zusje ouder is, denkt zij niet bij zichzelf: laat hem dat ene blokje maar hebben, want de andere blokjes zijn nagenoeg identiek. In de mimese wordt niet gedacht. Zij kopieert de begeerte van haar broertje naar het blokje dat zij in haar hand heeft. Aanvankelijk was het blokje voor haar slechts één onder de vele, maar omdat haar broertje het begeert, is het een bijzonder blokje geworden. In technische termen uitgedrukt is hier sprake van een *désir triangulaire*: de hoeken van de driehoek worden gevormd door het subject, het model en het object; bovendien houdt dit in dat de verbinding van het subject met het object via het model loopt (het broertje is het subject dat het blokje begeert via zijn zusje als model). Omgekeerd begeert het zusje haar eigen blokje naar de mate waarin haar broertje voor haar als model het begeert. Zij kopieert dus zíj begeren. Deze eenvoudige situatie is dus al zeer gecompliceerd, omdat beide kinderen als subjecten voor elkaar tevens model zijn. Het zal niet lang duren of beide kinderen zullen elkaar in de haren vliegen. De modellen worden rivalen voor elkaar. De mimetische theorie van het begeren komt dus hierop neer, dat wij elkaars begeerten imiteren en daardoor in conflict met elkaar komen, omdat deze begeerten elkaar vinden in een ondeelbaar object als een vrouw, een huis, een positie enzovoort. Het model zendt altijd een een dubbele boodschap uit: volg mij na en volg mij niet na. Men spreekt dan van een *dubbele binding*, deze verwijst dus naar de situatie waarin het model tegelijkertijd ja en nee zegt. Het model is vereerd als het navolging krijgt in het begeren (het *ja*), maar het zegt tegelijkertijd *nee* door het object te verdedigen tegen het begerend subject. Dubbele binding moet overigens niet verward worden met de dubbele bemiddeling. Hierin gaat het erom dat mensen voor elkaar tegelijkertijd subject en model zijn. De dubbele binding van de interne bemiddeling floreert niet alleen in de kinderkamer, maar even zeer in het academische milieu, waar de maatstaven van kwaliteit smaakoordelen zijn waarover het moeilijk is te twisten. Elk meent immers zijn uil een valk te zijn. En de heersende

onvrijheid kan tot uiting komen in de neerbuigendheid waarmee men zich uitlaat over andermans valk. Het zijn niet de objecten - van betekenis of niet -, maar veeleer de modellen die fascineren. In de tweede plaats is de mimetische figuur opmerkelijk waarin de wederzijdse fascinatie van de dubbelgangers zo groot is, dat *het object als inzet in de rivaliteit uit het zicht verdwijnt*. Girard spreekt dan over de onbenulligheiden van de conflicten. Gaat het geschil aanvankelijk nog ergens over, de drempel naar het irreële wordt alras overschreden. Hoe kleiner overigens het verschil tussen de strijdende partijen, des te groter en verbetener de inzet om verschillen te scheppen. Girard spreekt wel van *negatief mimetisme*, wanneer de partijen in hun rivaliteit zo zeer op elkaar lijken, omdat zij hun uiterste best doen van elkaar te verschillen. Maar juist in deze poging zijn ze elkaar weer volkomen gelijk. Dat men tegenwoordig veel ophef maakt over het strovuur van de zogenaamde revolutionaire inzichten waarin een accentverschuiving opgeblazen wordt tot een paradigmawisseling,

is karakteristiek voor onze tijd. De wetenschap dat deze inzichten morgen afgedaan zullen hebben, stemt de propagandist ervan niet tot enige ootmoed in ons postmoderne tijdvak.[3.]

Voorts attendeert Girard op het *narcisme* - een gedragspatroon dat onder de handen van Girard zeer elegant mimetisch wordt geïnterpreteerd. Ook Freud heeft dat patroon beschreven en daarbij een beroep gedaan op het gehele psychoanalytisch arsenaal. De prijs voor de beschrijving van het narcisme gaat duidelijk naar Girard, als men het criterium van de zuinigheid der hypothesen hanteert. Ik wil het narcisme illustreren aan het voorbeeld van de kokette vrouw. Volgens Girard is de narcistische, of liever kokette vrouw goed doordrongen van het feit, dat begeerte begeerte aantrekt. Om zich te laten begeren moet zij anderen overtuigen dat zij zichzelf begeert en dus begerenswaardig is. Zo kan men begrijpen dat de zogenaamde zelfgenoegzaamheid van de kokette vrouw een strategie van het begeren is. Begeren voltrekt zich immers altijd in een driehoek: het subject begeert het object op instigatie van het model. Welnu, de narcistische vrouw is het model dat zichzelf, haar lichaam, als object aanwijst aan de man als subject. De strategie van het begeren is in feite nog complexer: de kokette vrouw probeert zich te laten begeren, omdat zij behoefte heeft aan de begeerten van mannen die op haar gericht zijn, om haar eigen koketterie te voeden. Zo kan zij zich gedragen als kokette. In wezen is zij niet zelfgenoegzamer dan de mannen die haar begeren. Juist het succes van haar strategie stelt haar in staat een gedrag ten toon te spreiden dat aan haar ook begeerten biedt die zij kan kopiëren. Zij kan eigenlijk niet buiten het begeren door mannen, omdat deze haar voedsel verschaffen voor haar zogenaamde zelfgenoegzaamheid. Die gaat in rook op als zij beroofd wordt van haar bewonderaars. De kokette en de bewonderaar zijn dus op elkaar aangewezen en hebben elkaar nodig. De kritiek die Girard uitoefent op de kokette vrouw heeft niet zo veel te maken met het gedrag van vrouwen, zoals weleens is gesuggereerd door feministen, maar heeft een duidelijke maatschappelijke strekking. De kokette is slechts een voorbeeld. Kritiek op het narcisme is bij Girard kritiek op de vermeende menselijke zelfgenoegzaamheid.

Hij beoogt de illusie door te prikken dat er mensen zouden zijn aan wie het aan niets ontbreekt, wier overvloed verzekerd is en voor wie er geen obstakels bestaan. Girard gelooft niet in het ongeschonden narcisme van souvereine onverschilligheid of exclusieve zelfliefde. In een universum dat beroofd is van objectieve criteria zijn de begeerten geheel overgeleverd aan het mechanisme van de mimese. In zo'n wereld meent men dat het voorwenden van narcisme loont, in die zin dat ieder de ander overtuigt om zijn begeren van zichzelf na te volgen. Girard beperkt met andere woorden narcisme of koketterie niet tot de sfeer van de sexualiteit, maar tot die van alledag. De sexuele toespitsing is slechts een bijzonder geval daarvan. Tot slot zal ik ingaan op de religieuze wortels van de kritiek op dezelfgenoegzaamheid. Het woord van Augustinus ‘ons hart is onrustig, totdat het rust vindt in U’ had de bron van Girards achterdocht kunnen zijn. In *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque* besteedt Girard ook veel aandacht aan de *masochistische strategie*. Opvallend is ook hier dat masochisme niet in de eerste plaats een aanduiding is voor sexueel gedrag, maar een existentiële problematiek verwoordt. Men heeft geleerd dat objecten geen waarde hebben, als zij eenmaal verworven zijn, overeenkomstig het spreekwoord: het bezit van de zaak is het einde van het vermaak. Zo komt men ertoe zich uitsluitend te interesseren voor objecten die een onverzoenlijke middelaar hen verbiedt te bezitten.

Men zoekt dus naar het onverzoenlijke obstakel. Het hoeft niet raar te lopen of deze wens kan in een mensenleven gemakkelijk worden vervuld. Girard gebruikt om deze existentiële situatie aan te duiden vaak het volgende beeld. Iemand wil een schat ontdekken die verborgen ligt onder een steen. De ene steen na de andere wordt omgedraaid, maar er wordt niets gevonden. Hij wordt moe van deze bezigheden die tot niets leiden. Dan gaat hij op zoek naar de steen die te zwaar is om opgetild te worden. Op die steen vestigt hij zijn hoop. Daaraan zal hij zijn krachten verspillen. Welnu, de masochist is iemand die door het voortdurende succes - met andere woorden: door zijn voortdurende teleurstelling - ertoe gebracht wordt zijn eigen nederlaag te wensen. Alleen deze nederlaag doet hem zijn onkwetsbare middelaar kennen. Je zou kunnen zeg-

gen dat normaliter uit de imitatie het obstakel voortkomt, maar bij het masochisme is het anders: de imitatie komt voort uit het obstakel. De vijandschap van het obstakel lijkt gewettigd, omdat men zich per definitie de mindere acht van degeen die men kopieert. Obstakels en minachting verdubbelen de begeerte. De *sexuele masochist* poogt in zijn erotisch leven de condities van de meest intense begeerte te reproduceren. Hij wil een partner die een beul is. Het subject begeert natuurlijk niet het lijden, maar de nabijheid van de onverbiddelijke middelaar. Een lijden dat niet herinnert aan zo'n middelaar, heeft voor de masochist geen enkele waarde.

Het *sadisme* is de omkering van het masochisme. Moe van de rol van de martelaar kiest het begerend subject ervoor beul te worden. De sadist speelt dan de rol van de middelaar. Hij geeft zich de illusie dat zijn doel reeds is bereikt. Hij doet zijn best de plaats van de middelaar in te nemen en de wereld door zijn ogen te zien.

In *Des choses cachées* (1978) kan men lezen hoe Girard in gesprek met Guy Lefort en Jean-Michel Oughourlian de intuïties die hij opdeed in de literatuur van de romaneske romans heeft laten uitmonden in een ‘interdividuele psychologie’. Dat werd een psychologie die het *ik* niet als een onveranderlijk individu opvat, maar veeleer als functie van alle relaties waarin het ik betrokken is. Met anderewoorden: het *ik* constitueert zich in de leerprocessen waarin het betrokken is en verwerft zijn identiteit in een voortgaand proces van wisselwerking. Deze visie gaf aanleiding tot zeer interessante polemieken met Freud, in een bepaald opzicht Girards *sparring partner*.[4]

Literatuur

René Girard, *Mensonge romantique et la vérité romanesque*.
Bernard Crasset, 1961. De Nederlandse vertaling, *De romantische leugen en de romaneske waarheid*, verscheen bij Kok Agora, Kampen/Uitgeverij Pelckmans, 1986.
René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Bernard Crasset, 1978. Eveneens vertaald in het Nederlands: *Wat vanaf het begin der tijden verborgen was*. Kok Agora, Kampen/Uitgeverij Pelckmans, 1990.
Paul Pelckmans en Guido van Heeswijck (red.), *René Girard, Het labyrint van het verlangen*. Kok Agora/Uitgeverij Pelckmans, 1996.

Pieter Tijmes is docent sociale en politieke filosofie aan de Universiteit Twente. Hij doet onderzoek op het gebied van techniekfilosofie. Tezamen met Roel Kaptien schreef hij een inleiding op het werk van René Girard: De ander als model en obstakel *(1986).*

Eindnoten:

1. ‘A tribute to René Girard on his 70th birthday. In: *Contagion*, vol.1, spring 1994, p.X.
2. Later zal Girard romantisch de zelfinterpretatie van mensen noemen waarin hun begeerten worden gezien als eigen, oorspronkelijk, authentiek enzovoort. Het romaneske denken daarentegen gaat veeleer uit van het leven als permanent leerproces, waarin mensen zijn aangewezen op elkaar voor hun bestaan. Dit denken vooronderstelt de afhankelijkheid van de menselijke begeerten.
3. Het kan niemand ontgaan dat Girard zelf ook besmet is met het virus van de taal der academische koopmannen die hun waar aanprijzen tegen concurrerende prijzen. Jammer, hij moet beter weten.
4. Roel Kaptein en Pieter Tijmes, *De ander als model en obstakel*. Agora Kampen, 1986, hoofdstuk 5: ‘Freud als baken in zee’.

Reprise
Yves van Kempen

Balling

Eind oktober 1918 vertrekt Paul van Ostaijen samen met zijn vriendin Emma Clément vanuit Antwerpen hals over kop naar Berlijn. In september van dat jaar waren de geallieerden bij Ieper aan een grootscheeps offensief begonnen, dat binnen korte tijd een einde zou maken aan de jarenlange loopgravenoorlog aan de IJzer. Muiterijen maken van het eens zo trotse keizerlijke leger een zooitje ongeregeld dat op allerlei manieren een veilig heenkomen moet zoeken. Daarmee was de aftocht begonnen; op de gevolgen ervan wilde het tweetal maar het liefst vooruitlopen.

Ieder had zo zijn eigen redenen voor deze vlucht naar voren - een avontuur dat Paul van Ostaijen drie jaar later gelouterd en gedesïllusioneerd zou afbreken met een terugkeer naar zijn geboortegrond. Emma had zich in het Antwerps uitgangsleven wat al te opzichtig geamuseerd in het gezelschap van feestende Duitse officieren. Zij verwachtte represailles voor haar vijand-vriendelijk gedrag en daar had ze natuurlijk geen trek in. Als gevolg van haar amoureuze escapades kon ze vrij gemakkelijk aan een paspoort voor zichzelf en haar vriend komen. Dat Berlijn de voorkeur kreeg, had vermoedelijk te maken met een vriendin van Emma die er woonde. Haar adres kon in elk geval voor de eerste opvang zorgen. Daarbij had de grote dichter zelf door zijn belangstelling voor de beeldende kunst een zwak voor de stad gekregen waar op dat terrein zoveel te doen was.

Maar het was zeker niet in de eerste plaats de liefde die Van Ostaijen van huis en haard verdreef. Zijn positie in Antwerpen was niet minder precair geworden dan die van Emma. Al vanaf zijn middelbare schooltijd hield hij zich intensief bezig met de Vlaamse kwestie en zijn opvattingen daaromtrent waren in de oorlogsjaren zelfs sterk geradicaliseerd. Niet dat hij ooit openlijk koos voor een onafhankelijk Vlaanderen; evenmin sloot hij zich aan bij groeperingen die zo'n gedachte in woord en daad actief uitdroegen. Daarvoor werd hij teveel in beslag genomen door zijn belangstellingvoor de kunst, de poëzie en de schilderkunst in het bijzonder. Maar het was nauwelijks nog een publiek geheim dat hij de Belgische nationaliteit vooral als ‘utilitair’ kwalificeerde, de Vlaamse daarentegen als ‘reel’.

Dat zo'n opvatting met de bevrijding van België in zicht niet op sympathie hoefde te rekenen van een bevolking die zwaar te lijden had gehad onder de oorlog, laat zich raden. Het is overigens een standpunt waaraan hij zijn leven lang zou blijven vasthouden. Van Ostaijen heeft de Belgische staat altijd gezien als ‘een artificiële hulpkonstruktie van de diplomatie’, een constructie die hij strijdig vond met de ‘natuurlike staatsorde’ die wat hem betrof Vlaams-communistisch zou moeten zijn. Revolutionair elan was hem geenszins vreemd, al zou dat in Berlijn een stevige knauw krijgen.

Maar er was meer. Al een tijdlang hingen hem drie maanden cel boven het hoofd vanwege belediging van de ‘franskiljonse’ kardinaal Mercier, in die tijd zowat God in België. Alles bij elkaar genoeg redenen voor Van Ostaijen om zijn biezen te pakken en uit te wijken naar de snel groeiende Duitse metropool. Berlijn was toen een nog jonge stad waar de avant-garde kunstenaars woonden die hij net als zijn kunstbroeders Floris en Oscar Jespers - de een schilder, de ander beeldhouwer-zeer bewonderde. Het was ook de stad waar hij zijn meest bewonderde dichtwerk zou schrijven, *Bezette stad* (1921), een bundel die een meesterlijke evocatie is van de bezetting van Antwerpen vanaf het begin in 1914 tot het einde ervan vier jaar later. Van Ostaijen hoopte in Berlijn nieuwe inspiratie op

te doen en zou er - onder zeer moeilijke omstandigheden - een korte tijd uiterst kreatief worden. Maar ondertussen betekende zijn desertie uit België uiteraard wel een ondubbelzinnige schuldbekentenis.

Ongetwijfeld heeft Van Ostaijen zich veel voorgesteld van zijn nieuwe thuishaven. In zijn bagage nam hij een rijke voorraad aan idealistische ideeën over kunst, literatuur en politiek met zich mee. Zijn interesse gold vooral activiteiten waarin deze terreinen werden samengebracht. In Berlijn was daar sinds 1910 nogal druk mee geëxperimenteerd in de expressionistische avant-garde rondom tijdschriften als Die Aktion, Der Sturm en Die Weissen Blätter. Daarin verzamelden zich kunstenaars waarmee hij verwantschap voelde, en zielsverwantschap gold voor hem als de basis voor waarachtige vriendschap. Persoonlijke en artistieke waardering gingen bij Paul van Ostaijen altijd hand in hand. Wat hem vooral boeide, was de manier waarop deze kunstenaars hun romantisch pessimisme combineerden met verzet tegen de burgelijke conventies.

Hij leerde er mensen van naam kennen, schrijvers en schilders, Stuckenberg bijvoorbeeld en Walden, Campendonk, Grosz en Feininger, maar ook de neokantiaanse filosoof Friedländer, die toen onder het pseudoniem Mynoma grotesken schreef. Onder invloed van de laatste maakte Van Ostaijen een radicale zwenking in zijn werken en denken. Plotseling was het afgelopen met zijn utopieën van geest, broederlijkheid en mensenliefde. Hij noteert in een brief: ‘Schrijf een novelle waarin ik de mensen probeer voor aap te houden. Positieve kritiek: bral. Ik voel tans voor novellen waar je zo heerlik in kunt zwansen. De mensen zijn niet waard gekritiseerd te worden. Enkel stof voor burleske novellen’.

Toch pakt zijn verblijf in Berlijn heel anders uit dan hij had verwacht of gehoopt. Van Ostaijen is er vooral op zichzelf aangewezen. Veel vrienden maakt hij er niet, iets wat voor een belangrijk deel aan zijn nogal eigenzinnige karakter geweten kan worden. Daarbij was de stad van een geheel andere signatuur dan hij zich had voorgesteld - het artistieke klimaat zou er in korte tijd drastisch veranderen. Werk vond hij er niet. Spottend noteert hij in zijn *Zetfbiografie* over de ‘kamp voor het bestaan te Berlijn, Potsdam en Spandau’: ‘Op het punt leraar voor ritmies-typografiese poëzie te worden benoemd, moest ik bedanken daar niet in het bezit van een geklede jas. Had ik maar een geklede jas. In de tang van de struggle f.l. sigaretteventer, oppikker (Schlepper) in dienst van een nachtlokaal alwaar naaktdansen. Eindelik fatsoenlike plaats door voorspraak van een vooraanstaande kunstkritieken verkoper in een schoenmagazijn, afdeling dames’.

En zelfs dat is nietwaar, al deze nogal armzalige baantjes zijn aan zijn fantasie ontsproten. Hij moest ondertussen leven van het geld dat ‘zijn Emmeke’ bij elkaar bracht als mannequin en fotomodel en die verdiensten waren allesbehalve een vetpot. Berlijn bracht hem in al die jaren voornamelijk armoede, woonperikelen, depressies, heimwee en, vlak voor zijn vertrek, het afscheid van Emma. Als hij in 1921 naar Antwerpen teruggaat, is hij een totaal ander mens geworden. Gerijpt en reeksen illusies armer, een tobber, maar dan wel een met een sarcastische lach en messcherpe blik.

Over Van Ostaijens zelfgekozen ballingschap heeft tot voor kort een waas van stilzwijgen gehangen. Zijn escapade bleef om begrijpelijke redenen een pijnlijke plek in zijn biografie. Er is vermoedelijk daarom maar weinig onderzoek naar gedaan, en dat terwijl de bijzondere betekenis ervan onbetwist is. Berlijn betekende in veel

opzichten een keerpunt in zijn bestaan en werkzaamheden. Niet alleen schreef hij er in grote haast zijn belangrijkste dichtbundel, *Bezette Stad*, bijna tegelijkertijd nam hij het besluit om zich voortaan vooral op het groteske proza toe te leggen, een voornemen dat hoogst waarschijnlijk zijn definitief afscheid van de poëzie betekende. De uiterste grenzen daarvan leken hem zo inmiddels wel verkend en de mogelijkheden daarom uitgeput. Langzaam maar zeker ging de lyricus in hem onder, terwijl de prozaïst voortdurend aan kracht won.

Gerrit Borgers was lang de enige die deze episode zo goed mogelijk in kaart heeft proberen te brengen. Zijn voortreffelijke *Documentatie* bevat veel, maar bij lange na niet alle materiaal dat nodig is voor een juiste plaatsbepaling van Van Ostaijens bezigheden en artistieke arbeid in Berlijn. Toch bleef zijn boek ondertussen in verspreide publicaties de enige bron, waardoor een vollediger en samenhangender exposé

waarin naast het schrijfwerk de historische context werd meegenomen, niet tot stand kwam. Niet uit te sluiten valt dat er om nog andere redenen slechts mondjesmaat onderzoek is gedaan naar Van Ostaijens zelfgekozen ballingschap. Behalve dat een en ander politiek moeilijk lag, waren er ook aanhoudende verhalen en geruchten over overmatig drugsgebruik en homoseksualiteit. Zo ontstond er rond zijn ballingschap ook nog een sfeer van schandalen, van zaken waarover de bewonderaars vaak het liefst zwijgen. En een belangrijk deel van zijn exegeten is vaak teveel bewonderaar.

Daaraan is inmiddels een eind gekomen dankzij een uitstekende studie van Mare Reynebeau, *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918-1921)*. Het boek verscheen in het Van-Ostaijen-jaar (1996), op een moment dat elke literaire bijlage zich verplicht wist om aandacht te besteden aan deze fenomenale dichter. Toch werd deze interessante en belangwekkende studie niet opgemerkt in de Nederlandse kritiek - ik ken er tenminste geen recensie van. Dat hoort een beetje bij de figuur Paul van Ostaijen. Zijn naam en faam zijn onbetwist, maar de aandacht voor zijn werk is nogal marginaal, al wil de officiele literaire geschiedschrijving ons anders doen geloven. Daarin is hij al snel heilig verklaard en daardoor onaantastbaar gemaakt, en dat vormt nu juist het probleem. Zijn geboorte- en sterfdatum worden even regelmatig als plichtmatig herdacht. Verder treft hem het lot van wel meer beroemde auteurs, uit wier oeuvre enkele fragmenten zo bekend werden dat ze al hun overige werk overschaduwden. Zoals Baudelaire de dichter werd van zijn *Fleurs du mal*, zo geniet Paul van Ostaijen voornamelijk faam als de maker van de dichtbundels *Music-Hall* (1916), *Bezette stad* (1921) en een aantal in het oog springende gedichten, waaronder uiteraard de *evergreen* ‘Mare groet 's morgens de dingen’. Bekend, door fijnproevers bemind, ook dat nog. Maar Floris Jespers zag het al heel snel goed toen hij schreef: ‘P. van Ostayen is zooals Van Gogh, een kloot, hij zal arm sterven, ongelezen’. De balling van Berlijn is niet minder een balling in de Nederlandse literatuur.

Reynebeau's studie laat zien hoezeer de nieuwe metropool Berlijn van beslissende betekenis is geweest op Van Ostaijens poëzieboek *Bezette stad*. Zijn beschrijving van de oorlogsjaren in Antwerpen lijken, behalve door het oorlogsgebeuren zelf, voor een groot deel ingegeven door de dynamiek die er van deze ‘grootstad’ uitging. Een stad waaraan hij moest wennen, waarin hij menige crisis doormaakte en teboven kwam, maar die hem toch vanwege de ‘primitieve brutaliteit’ en de afwezigheid van welke traditie dan ook uiteindelijk in haar greep kreeg. De gedichten erin hebben zich in woord en typografisch beeld gevoegd naar de jachtigheid van het grootsteedse leven, vaak verhevigd waargenomen als gevolg van cocaïne -in Van Ostaijens codetaal *merkandijs*. Ze schikten zich naar de *speedy* wereld van het cabaret- en nachtleven, de sociale conflicten die uitmondden in de dood van Karl Liebknecht en Rosa Luxemburg, de botsing der tegenstellingen - die tussen joden, adel, kapitalisten, communisten, arbeiders en werklozen. Vooral de dood van Liebknecht, waarmee hij bijna direct na zijn aankomst geconfronteerd werd (‘Knal!/Liebknecht’), symboliseert voor Van Ostaijen het einde van de hoop op maatschappelijke veranderingen. Vanaf nu weet hij, zoals hij in zijn laatste gedicht van de bundel, *De Aftocht*, zal getuigen dat er nooit iets positiefs kan groeien uit welke vorm van geweld dan ook. In dat besef zit de schakel naar zijn grotesken. Op het slagveld der ideeën is ‘het leven net zo goed te vullen door het propageren de idee X als door dit der idee Z’. Woorden die hij in *De trust der vaderlandsliefde* (1925) de cynicus Wybau in de mond legt,

maar die naadloos aansluiten op het vernietigend sarcasme van de dichter die *Bezette stad* componeert. Het is niet zomaar een uitspraak. In de meeste van zijn grotesken weet Van Ostaijen die zin meesterlijk op de spits te drijven, op die manier soms wrang en dan weer hilarisch de omkeerbaarheid van menige redenering of situatie aangevend en daarmee de vergeefsheid van elk menselijk streven.

Het einde van de Eerste Wereldoorlog maakt van Duitsland een republiek en bevrijdt de avantgarde-beweging van haar ondergronds bestaan. Al snel maken de kunstenaars hun opwachting op de markt en kapitalistisch gaan denken. Ze bieden zich aan als producenten van artistieke waar, met als gevolg dat ze, nu ze geen *underdogs* meer zijn, hun onderlinge

solidariteit snel uit het oog verliezen. Een ontwikkeling die Van Ostaijen niet ontging, die hij verfoeide en waar hij met lede ogen naar keek, maar waartegen hij zich niet kon verzetten. Misprijzend volgde hij de stijgende populariteit van Walter Mehring en George Grosz -de een oogstte groot aanzien als tekstschrijver van cabaretliedjes, de ander verweet hij een neiging tot 'bourgeoiseren' vanwege het succesrijk 'journalistiek' (bedoeld is een realiteitsweerspiegelend) element dat zijn werk ging bepalen.

Dan was er verder het verlangen van een aantal expressionisten om zich voortaan vooral voor de samenleving in te zetten en daar had hij al helemaal niets op. Toegepaste kunst loopt altijd in haar eigen ontwikkeling vast, dicteerde hij, en waar geen ontwikkeling is, ontstaat geen kunst. Daarbij wordt de kunst dienstbaar gemaakt aan doelstellingen die buiten haar zelf liggen en, wat nog erger is, doordat ze moet gehoorzamen aan de wetten van de markt ontkomt ze niet aan corrumpering.

'De druk van de galeriehouders, de klauw van de commercialisering, de accaperatie door de burgerij, de verlokkingen van het geld, de stilstand in de ontwikkeling, de zelfgenoegzaamheid en kortzichtigheid van de zich "gearriveerd" kunstenaars, de in het onderwijs of de economie vergooide talenten, de dwaalwegen van de kunstnijverheid, alles wees erop dat het expressionisme in groot gevaar verkeerde. En het was Paul van Ostaijen die het op zich nam om het te redden', schrijft Reijnebeau. De messiaanse geest die hier in hem vaart, is een constante in Van Ostaijens leven en bracht hem in Antwerpen nogal wat bewondering onder gelijkgestemden. Maar de opdracht die hij zich hier stelt, zal te veelomvattend blijken, je zou ze eveneens een overspannen idee kunnen noemen. Ze mislukt in elk geval faliekant en vervreemdde hem nog meer van de weinige vrienden die hij nog had.

Andermaal bleek zijn gevoel voor verhoudingen niet sterk ontwikkeld. Berlijn was Antwerpen niet en de kunstenaars uit beide steden waren internationaal gezien duidelijk van een verschillend allure. Tegenover zijn Belgische vrienden deed Van Ostaijen het voorkomen alsof hij heel wat invloed had in de Berlijnse kunstkringen, maar de feiten spreken dat tegen. Inmiddels wordt zijn relatie met de Antwerpse achterban er niet beter op, problematisch zelfs en meer dan dat, conflictueus.

De aanleiding voor de stekeligheden, met ruzies als gevolg, ligt in de oprichting van het tijdschrift Het sienjaal. Met dat blad wilde hij - zoals hij al eerder in Duitsland had geprobeerd -de werkelijk vernieuwende kunst redden van verstarring en commercie. Hij zou er na enig gesoebat de *leider* van worden en wilde het blad inzetten 'tegen het ook in België woekerende pseudo-expressionisme'. Maar aan de andere kant van de grens werd zijn toon en optreden steeds aanmatigender gevonden en groeide de weerzin tegen zijn leerstelligheid. Zelfs Oscar Jespers begon het op de zenuwen te werken dat Van Ostaijen zo gewichtig deed over zijn Duitse vrienden, zonder dat er iets konkreets tot stand kwam.

De Van Ostaijen uit Berlijn is een andere dan de op foto's zo gedistingeerd geklede en zelfverzekerd ogende man met de pijp uit het Antwerpse. Al vrij snel na zijn aankomst slaat hij, onder invloed van de omstandigheden waarin hij terecht is gekomen, poëticaal een andere toon aan. De humanitaire bevlogenheid van weleer maakt in de eerste gedichten die hij er schrijft, plaats voor agressie en destructie. Er hangt een sfeer van angst en dreiging in gedichten als *De moordenaars* en *Maskers*, beide opgenomen in zijn nooit als afzonderlijke publicatie verschenen bundel *De feesten van Angst en Pijn*. Het gaat hierin om bekentenislyriek. De gedichten geven

zijn stemmingen weer, ze lijken een projectie van de ontreddering waarin de banneling verkeert. Ze zijn een evocatie van iemand die graag de revolutionair uithing maar die, toen hij de chaos zag welke een revolutie nu eenmaal ook is, reageerde als een provinciaaltje met verfijnde maniertjes. Van nature was Van Ostaijen meer een *dandy* dan een barricadebouwer of bestormer, trouwens ook iemand die het niet zo had begrepen op massa's. Hij moet danig geschrokken zijn van de opstandige proletariërs die hij nog in eerdere verzen zijn ‘broeders’ had genoemd.

De effecten van deze confrontatie met geweld en willekeur waren niet gering. ‘Ik wil bloot zijn/ en beginnen’, staat er ergens in *De feesten*. Er wordt inderdaad afscheid genomen van het verleden, het komt er voortaan op aan distantie te nemen door te objective-

ren en ontindividualiseren. Zijn eerste excercities op dit terrein worden uitgevoerd in proza, een genre dat hij tot dan toe nog nooit had beproefd. In maart 1919 schrijft hij aan het eerste van een reeks grotesken, *De kudde van Claire of de maagdelike bommelaarster*. Bizarre verhalen zijn het, die zich maar moeilijk laat veroveren, van eigenzinnige makelij met een geheel eigen logica, afwisselend vertellend en betogend, weerbarstig, irritant en uitbundig. Met de keuze voor deze vorm van schrijven begeeft Van Ostaijen zich opnieuw op ongebaande wegen. In de Nederlandse literatuur immers heeft de kunst van het realistische en herkenbare een lange, die van het fantastische en absurde nog nauwelijks een traditie.

Het ‘heerlik zwansen’ in deze grotesken is allerminst een vrijblijvend schmieren, doorspekt als het is met maatschappijkritisch denken. Het leeft zich uit in narratieve beschouwingen en krijgt een pendant in het staccato van de dichtbundel die oorspronkelijk bedoeld was als een episch gedicht en aanvankelijk *De obus van de stad* zou heten: *Bezette stad*. De visualisering van het algemene verval van de stad Antwerpen is niet minder een meedogenloze afrekening met de burgerlijke samenleving. Op 27 juli 1920 begon hij eraan, 5 augustus schreef hij het laatste woord. In tien dagen zo'n uniek werk schrijven, hoeveel creatieve woede, hoeveel sarcasme, macht en onmacht moet daar niet in samengebald zitten?

Bezette stad is geschreven als een ‘spreek-orchestratie’, als een meerstemmig drama. Anders gezegd, de typografie ervan mocht geen visuele verduidelijking zijn van de poëzie, maar diende als ‘topografie van het gesproken woord’. Daarin verschilt de bundel met het werk van bijvoorbeeld Apollinaire en Marinetti. Je zou ook kunnen spreken van een partituur. Oorspronkelijk als roman gedacht, lijkt *Bezette stad* uiteindelijk nog het meest op een *jazzy* opera met filmische effecten. Maar wel een die beter gelezen dan op de planken gezet kan worden, zo blijkt steeds weer in pogingen het boek in een opvoering om te zetten - in het Van-Ostaijen-jaar nog door het befaamde Antwerps gezelschap Internationale Nieuwe Scène.

De bundel werd bij publicatie nogal zuinigjes ontvangen. De weinige critici die hem recenseerden, moesten duidelijk wennen aan deze montage van liedjes, slogans, reclameteksten, krantenkoppen, filmfragmenten en andere citaten. Het geheel oogde dadaïstisch en de bundel had met het dadaïsme in elk geval de wanhoop, razernij en een absoluut gebrek aan respect gemeen voor alles wat tot de gevestigde orde behoorde. *Bezette stad* geeft de al sinds mensenheugenis voortgaande cyclus van oorlog en bezetting gestalte, op alle fronten en onder alle omstandigheden. Zo wordt in de ogen van Paul van Ostaijen de metropool Berlijn toch weer de provinciestad Antwerpen. Of omgekeerd, Antwerpen wordt Berlijn, het is maar hoe je het wil bekijken. Met deze gedichtencyclus schreef hij zich tenslotte terug naar de piekwaar hij vandaan kwam. Het maakte niet meer uitwaar hij zich ophield. De balling voelde zich in Berlijn even vogelvrij als de activist in Antwerpen. Hij nam afscheid van Emma die hem inmiddels al verlaten had, en keerde terug naar zijn moederland Vlaanderen, naar zijn vaderstad Antwerpen.

Naar aanleiding van zijn honderdste geboortedag gaf Bert Bakker Gerrit Borgers' *Paul van Ostaijen, een documentatie opnieuw* uit. Het verzameld werk, proza, essays en pozie, verscheen eveneens bij Bert Bakker. Van Mare Reynebeau verscheen vorig jaar bij Globe/de Prom: *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918-1921)*. In het van

Hezik-Fonds 90, Rotterdam, publiceerde Jef Bogman: *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette Stad*. Cyrille Offermans schreef onder de titel *Heerlik Zwansen* over de grotesken in *De mensen zijn mooier dan ze denken* (1985). Oek de Jong schrijft over zijn verhouding tot Van Ostaijen in de essaybundel *Een man die in de toekomst springt* (1997). Het Vlaamse tijdschrift Gierik wijdde het vorig jaar een interessant dubbelnumer aan de dichter en De Groene Amsterdammer een ‘special’ die nog steeds is op te vragen.

Poste restante
Ron Elshout

J.C. Bloem in de tijd van Don Quichot

Don Quichot bewijst het: de werkelijkheid dringt in wat je leest, wat je leest dringt door in de werkelijkheid en wat je gelezen hebt, dringt zich op aan wat je leest.

Wat verwacht je als je de tijdgenoten van Cervantes in Dolf Verspoors *De Spaanse Gouden Eeuw in honderd sonnetten* gaat lezen? Hoe veraf of hoe dichtbij staan de Spaanse zestiende en zeventiende eeuw van ‘onze’ Renaissance en barok?

Ik verwachtte Spaanse pendanten van Bredero en Hooft en dus ook een behoorlijk grote reeks klassieke motieven. Inderdaad drongen zo nu en dan zonnestralen door de versregels die doen denken aan de zo veelvuldig door Hooft en Bredero gebruikte vergelijking van haren met het gouden licht van de zon: ‘zolang de goudgloed door je volle haren / uitverkoren, in winden vederlicht / je trotse slanke hals blanker belicht / in bries en golving’; ‘Nu met de dageraad mijn licht ontwaakt / en uit de volle weelde is getogen / van haren die zij bindt’; ‘Zolang de zon wedijvert met je haren / laaiend van goud en niet haalt bij hun zwier’. Zelfs in de toon schemert Hooft hier een beetje door de regels van Garcilaso de la Vega (1501-1536), Fray Luis de León (1527-1591) en Luis de Góngora (1561-1627), maar op dit motiefje na, een soms wat klassiek aandoende zinsbouw en twee gedichten die herinneringen oproepen aan Hoofts gedicht over tijdsbesef, (Diens ‘Gezwinde grijsaard, die op wakkere wieken staag’ wordt op bladzijde 94 zo toegesproken: ‘O hoe lichtzinnig je altijd weer vlucht, / o hoe je mij verlaat, frivole tijd!’), blijft het hierbij.

Vreemd genoeg begon tijdens het lezen een totaal andere dichter zich in Verspoors regels te manifesteren, zowel in de toon, als in de inhoud.

Op bladzijde 83 staat een gedicht van Francisco de Quevedo (1580-1645):

> [...] Overdaad
> van draperieën en purper verzonken?
>
> Gaap het niet aan. Wees dan liever jaloers
> op wie weinig bezit, wie niet hoog vliegt
> en koesterend een schat in handen houdt.
>
> Val niet voor praalzucht, ijdel en platvloers:
> uit alle flonkeringen en luxe liegt
> de vale geelzucht van het gore goud.

Tot in de vanitas-moraal roept het gedicht visioenen op van zeventiende-eeuwse pronkstillevens, maar het herinnert, niet in de laatste plaats vanwege het woordgebruik, maar zeker ook juist door die ‘leve-de-eenvoud’-moraal aan ‘De bedelaar’ van J.C. Bloem:

> Heet mij niet zitten aan uw blanke tafel,
> Bij 't ongewende zilver en kristal;
> laat niet verkwijnen 't schoon van vuil en rafel
> Naast uwer pronkgewaden purpren val.
>
> Geef mij geen wildbraad, dat in duizelschijnen

Van spiegelende luchters dampend praalt;
Laaf mij niet met uw koelgestoopte wijnen,
Uit rag en vocht van kelders opgehaald.

En dit bleek bepaald niet de enige keer dat er overeenkomsten met de poëzie van Bloem in het oog sprongen. Bloems ‘Sterken, wie paarden staan gereed en schepen’ krijgt bijvoorbeeld een prachtige echo in ‘angst van wie sterk staan en weten’. Nu kan er in een dergelijk geval sprake zijn van een beïnvloede vertaler die de regel van Bloem nog ergens in zijn achterhoofd had galmen, maar de overeenkomsten in thematiek, of misschien liever: in levensgevoel, zijn frappant te noemen.

Het is goed voorstelbaar dat in een tijd van overdaad zo nu en dan gewaarschuwd wordt tegen ‘devale geelzucht van het gore goud’, maar blijkbaar was het niet alles goud wat er blonk in die Spaanse gouden eeuw. Het besef van vergankelijkheid zat er, alsje Verspoors keuze op zijn woord mag geloven (en waarom zouden we dat niet?) diep ingebrand. Om het nog maar eens met Quevedo te zeggen: ‘In ijzingwekkend oorverdovend schallen / galmt de laatste der dagen door het hart.’ In een tijd waarin de ‘infame pest’ nog wel eens zijn ronde deed, is het allemaal zeer begrijpelijk, maar lezend en bladerend door die ‘gouden eeuw’ krijg je de indruk dat er eskaders Spaanse dichters waren aan wie het onverbloemde optimisme van Don Quichot niet besteed moet zijn geweest, omdat zij leden aan een Armadaneurose, het gevoel dat alles in het leven zinloos is, omdat het nu eenmaal toch uitloopt op de mislukking van de dood. Bij Bloem leidde dat niet alleen tot slapeloze nachten:

Denkend aan de dood kan ik niet slapen,
En niet slapend denk ik aan de dood,
En het leven vliet gelijk het vlood,
En elk zijn is tot niet zijn geschapen,

maar ook tot publicatie op vijftigjarige leeftijd van een bundel met de veelzeggende titel *De nederlaag*. Ik heb me altijd afgevraagd hoe iemand het met zo'n levensopvatting lukt om negenenzeventig jaar te worden. ‘Het vlees goed in de pekel houden,’ zou mijn grootvader wellicht geantwoord hebben.

Ook Francisco Lopez de Zárate (1580-1658) zag in het leven, geloof ik, niet meer dan een soort tussenstation van ‘jaren, verloren jaren’:

Omdat gestorven wordt zodra geboren
en het bestaan zo wrak tot leven hoort,
[...]
veel eer ten grave daalt dan dat het gloort:
het sterft uiteen en komt niet weer naar voren,

en wandelde op deze Bloemse wijze in het ondermaanse ‘waar je verweer niets is, broos en verloomd’ achtenzeventig jaar rond!

Of Alonsojerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635) de vierenvijftig jaar tot aan het moment dat hij ‘in het uiterst uur’ beleefde dat zijn ‘ziel uit koortsig hunkeren naar buiten brak’, flierefluitend door het aardse tranendal gewandeld heeft, valt ook al ernstig te betwijfelen:

Snakkend naar sterven moet ik dit doorstaan,
dit leven eindeloos dat ik bevecht.
Al mijn verlangens vervullen zich slecht
zolang aan sterven nog niet is voldaan.

Teveel van dit soort gedichten achter elkaar doet verlangen naar het ongebreidelde optimisme van Don Quichot of de ongegeneerde realiteitszin van Sancho Panza, want Don Quichot zou aan ‘In fout op fout verdeed ik bloei van jaren’ tenminste nog een verbale draai weten te geven. Afgezet tegen al deze betrekkelijkheid is zo'n (Komrij-achtige) zeepbel als deze van Lope de Vega (1562-1635) (inderdaad: door Cervantes bevochten in sonnetten) een ongehoorde frivoliteit:

Viola wil me zien sonnettenboeten:

nooit werd de pin zó op mijn neus gezet!
In veertien regels haal ik een sonnet?
Daar gaan er vier die het ontgelden moeten.

Ik dacht nog wel naar rijm te moeten wroeten.
Maar nummer zes is ook weer jé van hét.
En haal ik de terzinen nu nog net
dan kan ik de kwatrijnen verder groeten.

Ha, daar betreed ik de terzinentempel!
Met vaste voet ben ik er ingestapt
en al een aardig eind voorbij de drempel -

Haal ik het eind? Ik heb 't hem haast gelapt -
dertien - nog even natellen - warempel:
véértien! Alweer een dichtwerk opgeknapt.

Uit het nawoord in de bundel blijkt dat Dolf Verspoor voor ogen stond een beeld te geven van ‘Spanje van alle kanten, met hier en daar een devote inslag en een martiale, maar overwegend voortzetting van de Zilveren Latiniteit,’ maar toen hij op 3 december 1994 overleed, moest hij het project onvoltooid achterlaten. Eén onvermoede kant van de Spaanse poëzie uit die tijd is daarbij in ieder geval blootgewoeld en misschien heeft Verspoor zich, gedurende het vertalen van al dit vergankelijkheidsbesef, in één van de gedichten van een epitaaf voorzien dat zelfs Don Quichots goedkeuring zou wegdragen:

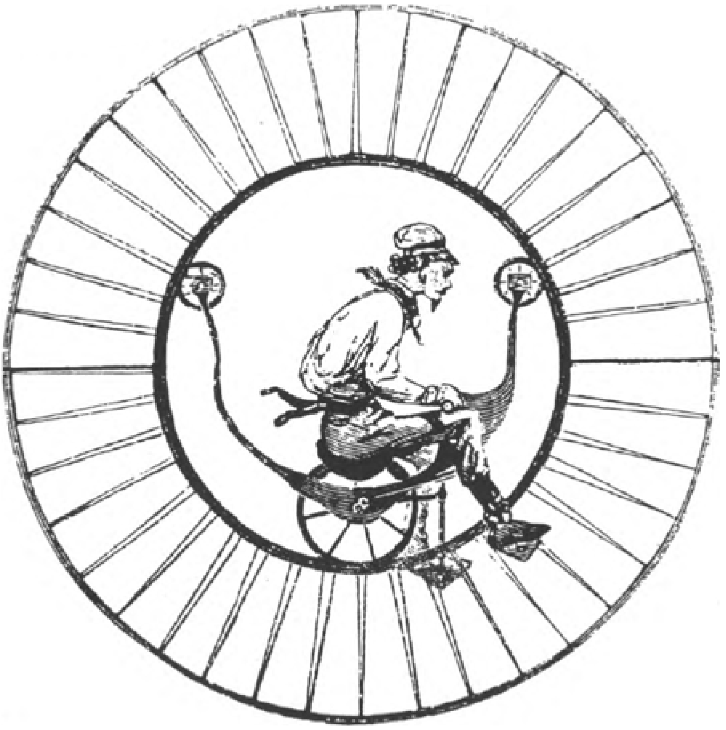
> Mij, povere, zal niets zijn bijgebleven
> dan enkele wat mijn peinzen voor zich ziet:
> van alle goed dat het bestaan mij biedt
> blijkt enkel de verbeelding voort te leven.

Literatuur

Dolf Verspoor, *De Spaanse Gouden Eeuw in honderd sonnetten*. Meulenhoff, Amsterdam, 1996

J.C. Bloem, *Verzamelde gedichten*. Atheneum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1968[3]

Resttijd - Willem Broens



Trapstijlen

Mijn vader had een zaak in rookwaren. Onverwachte ontmoetingen waren uitgesloten. Voor de broodnodige bijverdienste moest hij een paar keer per week naar de begraafplaats om de doden ter aarde te dragen. Hij was een kraai.

Ik ging vaak mee. Achterop benen over de zadeltassen.

Op de fietstochten naar het kerkhof kwamen de woorden nauwelijks in een zin terecht.

Voor mijn vader was het 'n haastklus. Ik ging mee om te fietsen op de grote herenfiets.

Als mijn vader aan het werk was, kon ik voor het gebouw en op het landje oefenen. Mijn rechterbeen onder de stang door; mijn rechterzij kwam tegen de stang aan; de wereld stond wat scheef.

Wat later de eerste pogingen om het rechterbeen over de stang te krijgen. Ik werd veel groter als ik dan fietste. Op het zadel zitten lukte nog niet.

Het begrafenisritueel was een doorkijkje. Op de terugweg hoorde je alleen het geluid van de fietstas tegen de spaken. Het idioom van de doodsratel maakte het trappen zwaar. Ik had even op het zadel gezeten, maar mijn voeten hadden nog geen houvast.

[Nummer 246/247]

Voorwoord

In dit nummer van BZZLLETIN staat de relatie tussen beeldende kunst en literatuur centraal. De redactie vroeg een aantal beeldend kunstenaars en literaire auteurs uit om hun visie te formuleren op de vraag: 'Waarom schrijven zo weinig literaire auteurs over contemporaine beeldende kunst, terwijl er in die beeldende kunst wél frequent wordt gereageerd op de hedendaagse literatuur?'

De achterliggende notie bij deze vraag was dat er in de literatuur weliswaar frequent aandacht is voor oudere beeldende kunst, maar slechts sporadisch voor de meest recente ontwikkelingen daarbinnen, zoals voor 'nieuwe' media als video- of installatiekunst. Daarnaast vroeg de redactie ieder van de schrijvers en kunstenaars naar hun visie op het specifieke karakter van beide media en naar de manier waarop zij zich op hun eigen terrein beïnvloed wisten door literatuur, cq. beeldende kunst.

Dit nummer opent met een uitgebreid gesprek met Anna Tilroe, kunstcriticus van NRC Handelsblad en sluit met enkele bijdragen waarin het schrijven over toneel, film en architectuur onder de loep wordt genomen.

J. Heymans
Een kern van blauw
In gesprek met Anna Tilroe

In haar korte essay ‘Onaangenaam warme gevoelens’, een bijdrage aan aflevering 63 van het tijdschrift in boekvorm Raster over tekst en beeld, reageert de kunstcriticus Anna Tilroe op een terloopse opmerking van een kunstdealer: ‘De literatuur is ver achter bij de beeldende kunst’. Deze uitlating trof haar zo hevig dat zij zich nog precies kan herinneren hoe de dun beboterde toast op het luxe ontbijtbordje van haar gesprekspartner in een New Yorks hotel plotseling Pop Art-dikke contouren voor haar kreeg: ‘Whamm! Maar is het waar?’ Deze vraag draagt Tilroe sindsdien in haar oksels mee, alwaar hij haar af en toe onaangenaam warme gevoelens bezorgt. ‘Onaangenaam, want de literatuur en niet de kunsthistorie is mijn achterland’.

Anna Tilroe (Goes, 1946) was een jaar of veertien toen zij in een glossy tijdschrift een sculptuur van Alberto Giacometti onder ogen kreeg. Dat magere ding maakte een verpletterende indruk op haar, zeker in de cultuurarme provincie waar zij opgroeide. In 1966 begon zijn een studie Franse taal- en letterkunde aan het Instituut voor Vertaalkunde in Amsterdam, waar ze zich overigens ook in zulke richtingen als economie en politicologie verdiepte. Na beëindiging hiervan heeft zij enige tijd als zelfstandig literair vertaler gewerkt. Zij zette onder meer de jeugdroman *Baal Babyion* van Fernando Arrabal en, tezamen met Adriaan Morriën, *Histoire d'O numéro 2* van Pauline Réage in het Nederlands om. Toch was het bestaan als vertaler haar bij nader inzien veel te geïsoleerd. Door een toevallige samenloop van omstandigheden kreeg zij een deeltijdbaan in het Stedelijk Museum aangeboden en sindsdien heeft ze eigenlijk altijd in kringen van beeldend kunstenaars verkeerd.

Terwijl Tilroe het kunstbedrijf van binnenuit leerde kennen, kwam zij langzaam maar zeker tot de conclusie dat ze geestverwanten wilde ontmoeten. Toen heeft zij, geheel onbevangen, zonder dat ze een opdrachtgever had, de beeldend kunstenaar Jeroen Henneman om een interview gevraagd en hij stemde toe: ‘Daar ben ik hem nog steeds dankbaar voor.’ Als illustratie bij het gesprek had zij een geënsceneerde foto bedacht waarop de kunstenaar een laken van een tafel wegtrekt en zodoende zijn oplichtende beeldvocabulaire onthult. Tilroe bood dit dubbelportret aan het inmiddels ter ziele gegane maandblad Avenue aan, omdat zij niet in een of ander kunsttijdschrift wilde publiceren. Na Henneman heeft ze, volgens hetzelfde stramien, ook nog Willem Diepraam, Ger van Elk, Alphons Freijmuth en Wim T. Schippersvoor dat glossy tijdschrift geportretteerd. Haar behoefte om het eigen schrijfproces middels de gesprekken met die beeldend kunstenaars te doorgronden leidde al snel tot het begrip dat hun werkproces zoveel belangwekkender dan het hare was. Bovendien werd zij door haar werk in het Stedelijk Museum en alle kunstenaars die ze daar en elders ontmoette, op ongekende sporen gezet. Zo vertelde Jim Turrell haar dat hij aan een groot project werkte voor de Italiaanse kunstverzamelaar Panza di Biumo. Naar aanleiding van de overdonderende ervaringen in diens gigantische villa die een tentoonstelling met allemaal *in situ*-werken van onder meer Bruce Nauman en Maria Nordman herbergde, maakte Tilroe haar eerste, tamelijk impressionistische beschrijving van beeldende kunst voor Avenue. In 1982 ging ze voor de Haagse Post werken. Anderhalf jaar later kreeg ze een contract bij de Volkskrant aangeboden.

Tijdens haar dienstverband bij deze krant begon haar ster als kunstcriticus te stijgen. Ze kreeg het predikaat *chief-critic*. Bovendien werd Tilroe aangesteld als hoogleraar aan de Rijksakademie van beeldende kunst te Amsterdam, een functie die zij, tot haar spijt, per 1 februari 1997 om statutaire redenen heeft moeten opzeggen. In 1990 ontving zij de slechts sporadisch toegekende Pierre Bayleprijs voor haar 'verhelderende beschrij-

vingen en fraaie karakteristieken van kunstwerken'. Na een dienstverband van negen jaar bij de Volkskrant kreeg zij een aanbod van een concurrerend blad. Sinds het najaar van 1993 verschijnen haar kritieken en interviews in het Cultureel Supplement van NRC Handelsblad.

De kracht van het veranderlijke

Op verzoek van Querido's redacteur Jan Kuijper selecteerde Tilroe een aantal van haar Volkskrant-stukken uit de periode 1985-1989 voor een bundeling: beschouwingen over zulke uiteenlopende kunstenaars als Francis Bacon, Joseph Beuys, Martin Disier, Marcel Duchamp, Henry Moore, Arnulf Rainer, Frank Stella en gesprekken met Ger van Elk en Hans Haacke. Deze keuze werd aangevuld met een paar interviews die nog uit haar Haagse Post-tijd dateerden, een catalogustekst over Gerhard Richter en een essay over Lucian Freud dat zij in opdracht van Tirade had geschreven. Dit alles verscheen in 1990 onder de titel *De blauwe gitaar*,-het eerste Querido-boek waarin kritieken met betrekking tot moderne beeldende kunst werden gebundeld. OokJ. Bernlef en K. Schippers, wier werk bij dezelfde uitgeverij verschijnt, schrijven regelmatig over beeldende kunst, maar doorgaans in de hoedanigheid van essayist en niet als criticus.

Als een soort van exhibitionistische variant op de kritieken na *De blauwe gitaar*, waarin de lichamelijkheid een steeds nadrukkelijker thema werd, stelde Tilroe in de zomer van 1994 de Schreck-achtige tentoonstelling *De lach van Nr.* 12 in Fort Asperen samen. Voor deze persoonlijke getinte reis door het lichaam, in de koude en vochtige krochten van het negentiende-eeuwse bastion ondergebracht, had ze de Amerikaanse *mixed-media* kunstenaars Charles Atlas en Tony Oursler en de Nederlandse-Zwitserse Irene Grundel uitgenodigd. Voor de - theatrale - openingsact van *De lach van Nr. 12* had ze Leigh Bowery gestrikt. Deze Engelse *performer* was onder meer bekend door de portretten die Lucian Freud van hem schilderde. In 1996 publiceerde Tilroe een tweede bundel met kritieken en interviews: *De huid van de kameleon*, een deel van haar NRC Handelsblad-stukken uit de periode 1993-1995, toegesneden op lichamelijkheid of, nauwkeuriger gezegd, veranderlijkheid. Deze thematische keuze werd gecompleteerd door een aantal stukken uit de Volkskrant, onder meer over Gary Hill, Matt Mulligan en John Wesley, een interview met Or-lan en een tekst over Marlene Dumas die eerder in Tirade was verschenen. De beide essaybundels van Tilroe bevatten literaire essays,- ze vormen de overwegingen van 'een schrijvende kijker', om maar eens een uitspraak van Willem Jan Otten te gebruiken. 'In deze term heeft hij - een essayist met wie ik mij eerder verwant voel dan met andere kunstcritici - de kracht van het veranderlijke tot uitdrukking gebracht, het formuleren. Dat is voor mij een noodzakelijk gegeven', aldus Tilroe. 'Als ik soms over een tentoonstelling loop waarover ik niet hoef te schrijven, geeft mij dat een gevoel van opluchting, maar ik zie wel veel minder. Want ik kijk dan anders.'

Kopdoek

Via de omweg van de beeldende kunst is Tilroe uiteindelijk toch in de buurt van de literatuur terecht gekomen. Niet alleen verschijnen haar essays over kunst zo nu en dan in literaire tijdschriften zoals Raster en Tirade, maar ze waagt zich sedert enige tijd ook aan andersoortige stukken. Zo publiceerde ze een reeks teksten bij tekeningen en teksten van Voebe de Gruyter onder de titel *Het tapijt* (1995). Zoals deze alinea over de tijd: ‘Le Locle, kleine Zwitserse stad op de grens met Italië, centrum van de klokkenindustrie. Dagelijks pendelen zesduizend mensen over de grens om in de fabrieken horloges te monteren. Een fabriek maakt één horloge per jaar. Het kost 1,35 miljoen gulden. Een man die zo'n horloge bezit, werd eens gevraagd hoe het aanvoelde dat te dragen. “Je went eraan”, zei hij.’

De teksten in deze bibliofiele uitgave vormden in zekere zin een opmaat voor een reeks ‘columns’ die Tilroe vanaf aflevering 1996/1 voor De Revisor zou gaan schrijven, maar vanwege drukke werkzaamheden is het nu toe bij één bijdrage gebleven: ‘De hoed’. Tilroe: ‘Die columns beschouw ik als een oefening om te schrijven over dingen. In dat Revisor-stuk had ik bij voorbeeld mijn twee grootmoeders voor ogen, het

verschil tussen een dameshoed en een kopdoek - o, sony, dat is Zeeuws - een hoofddoek, een hoge hoed en een pet, de verschillende betekenissen van die dingen en vandaaruit kwam ik zelfs bij de veer van een indiaan terecht, die als een antenne in de ruimte trilt. Toen ben ik me ook gaan afvragen: waarom een veer, wat voel je dan en waarom draag je dat ding precies in het verlengde van je ruggengraat? Dat is niet niks. Achteraf maakt het mij eigenlijk niet veel uit, of ik nu met een gebruiksvoorwerp bezig ben of met een kunstobject. Alleen speelt bij kunst altijd de individuele wereld een rol waar dat werk uit voortkomt. De empathie die je daarin moet stoppen om een gevoel te krijgen waar het over gaat, is natuurlijk veel persoonlijker dan bij een algemeen ding.'

Een nieuwe barok

Het gesprek met Anna Tilroe vond plaats in haar bovenwoning in Amsterdam-Zuid, op een zonnige donderdagmiddag, half mei, en een zaterdagochtend, anderhalve week later. In de tussentijd had zij een bezoek gebracht aan de mammoet-tentoonstelling *Die Epoche der Moderne* in de Berlijnse Martin Gropiusbau. Het kritische verslag daarvan verscheen in het Cultureel Supplement 1377 van NRC Handelsblad onder de titel: 'Het leven zelf moest kunst worden'. De Berlijnse tentoonstelling over het modernisme is de eerste van een ongetwijfeld grote reeks exposities waarin wordt teruggekeken naar wat de twintigste eeuw op het gebied van de beeldende kunst heeft voortgebracht. 'De moderne kunst wortelt in het impressionisme, het romantische idee van de kunst als autonoom beginsel. Daar ging het modernisme in al haar verschillende avant-gardes - van constructivisme, surrealisme en futurisme tot Cobra, Fluxus en nouveau realisme - radicaal tegenin. De kunst moest het museum uit en als kunst zelfs worden opgeheven. Daardoor kreeg alles een waarde op zichzelf. Het detail werd *ausradiert*. En dus ook het ornament in de kunst. Mag ik in dit verband iets uit Paul Valéry's essaybundel *Leonardo en Socrates* (1991) citeren? "Er bestaat in de kunst een woord dat alle daarin voorkomende vormen en fantasieën kan benoemen en dat in één klap een einde maakt aan alle vermeende moeilijkheden van haar tegenstelling tot, of verwantschap met die natuur, die nooit gedefinieerd is, en niet zonder reden: dat is ornament". Voilà! Tegenwoordig is de aandacht voor het individuele, het verhalende en zelfs het pathos in de kunst weer toegestaan. Daardoor krijgt het ornament opnieuw mogelijkheden. Dat geeft, zeg maar, krullen aan de verbeelding. Met alle speelsheid van dien. Vergelijk het maar met een bloem,-eigenlijk een heel barok ding. Bekijk je dat in zijn autonome samenstelling, dat zie je veel van alles: kleur, vorm... noem maar op. Dergelijke niet-hiërar-chische waardeoordelen doen, als ik mij niet vergis, ook weer opgeld in de hedendaagse kunst. Wie weet is dit alles het begin van een nieuwe barok. Wat mij betreft: een hoopvol vooruitzicht.'

Het gewone als schil rond het ongewone

In *tegenstelling tot* De huid van de kameleon *heeft u* De blauwe gitaar *een motto meegegeven, en wel een befaamde strofe uit het gedicht 'The man with the blue guitar' van Wallace Stevens:*

> They said, 'You have a blue guitar,
> You do not play things as they are.'
> The man replied, 'Things as they are
> Are changed upon the blue guitar.'

Waarom heeft u dit motto gekozen? Met andere woorden, kunt u de daaruit afgeleide titel van uw *eerste essaybundel toelichten?*

Als waarnemer ben ik *De blauwe gitaar*. Ik ben de klanken die ik aansla. In feite is *De huid van de kameleon* een soortgelijke titel. De dingen veranderen, doordat ik ernaar kijk, want een objectieve waarnemer bestaat niet. Dan blijft mij weinig anders over dan veranderlijkheid, subjectiviteit en interpretatie. Eigenlijk komt de titel van mijn eerste boek met een bekend motto van Nietzsche overeen: 'Alles is interpretatie'. Met andere woorden, ik kan wel een oordeel hebben, maar dit ligt niet vast. Mijn beperkingen van dit ogenblik - zoals ik nu ben - bepalen hoe ik de dingen beschouw. Wat ìk nu in een werk van Goya zie, konden zijn tijdgenoten niet zien. Het kunstwerk blijft na-

tuurlijk in essentie het beeld dat het is, maar de interpretatie die de kijkers daarvan geven, is veranderlijk. Het werkt, als het goed is, eeuwenlang op hun verbeelding. De ene kijker ziet in een bepaald werk iets politieks en de andere juist iets persoonlijks. Het kunstwerk heeft weliswaar een kern, maar die is eigenlijkleeg. Eenkern van blauw. Debeschouwer kijkt *ins Blaue hinein*. Hij tokkelt op zichzelf, als was hij een gitaar van blauw. De kunstenaar doet hetzelfde. En tussen hen verheft zich dan het mysterieuze kunstwerk,- vrij, groot en afstandelijk.

Anna Tilroe (foto: Marco Sweering)

In het essay 'De nieuwe wereld', opgenomen in De huid van de kameleon, *gaat u op de kosmologie van de kunstenaar Matt Mullican in: de betekenis van de vaste begrippen, kleuren en tekens. Ik citeer: 'Groen hoort bij het Objectieve, rood bij Het Subjectieve, zwart en wit bij Taal, geel bij De Gestructureerde Wereld en blauw bij De Ongestructureerde Wereld'.*

Geweldig! Onlangs heb ik een boek over Yves Klein gekocht. Wat ik niet wist, is dat hij een Rozenkruiser was. Het blauw dat voor de leegte staat, had een hele mystieke betekenis voor hem. Wat Klein heeft gemaakt, is ook letterlijk kunst van de leegte. Hij heeft een 'Empty Gallery Show' gemaakt. Ook is hij vanuit een dakgoot gesprongen,-de leegte in.

Blauw is, in tegenstelling tot zwart bijvoorbeeld, geen zuigende kleur. Veeleer een openende, vind ik. Over dit soort van verfijnd onderscheid kan ik slechts mondjesmaat berichten in de krant. Je loopt al gauw het risico dat het nogal zweverig wordt. Als criticus maak je jezelf daardoor ongeloofwaardig. Je bent dan wel een waarnemer en in de neerslag daarvan is poëzie mogelijk en zelfs noodzakelijk, maar je kunt niet te ver gaan. In dat stuk over die modernisme-tentoonstelling in Berlijn heb ik bij voorbeeld geschreven: 'Duchamps Idee is een daad, het banale op een sokkel zetten en signeren, en vooral in de jaren zestig is daar enthousiast op gevarieerd, van poep inblikken (Manzoni) tot een houtblok in zee gooien (Weiner, [...]).

Het moest allemaal uitdrukken dat het gewone als het ware de schil is rond het ongewone en dat “een actie” van de kunstenaar die wonderbaarlijke kern kan blootleggen’. De metafoor van die schil is, wat mij betreft, op de grens. Dat beeld heb ik geproefd en ik denk dat het, alhoewel niet eenvoudig, voor een breed publiek toch begrijpelijk is.

Dit klinkt naar zelfcensuur. Wat vindt u het aantrekkelijke van het schrijven voor de krant?

Ik hou van de krant, een fantastisch medium, maar ik vind het moeilijk om zowel de geïnteresseerde leken als de specialisten te bedienen. Deze opgave heb ik mezelf gesteld. Ik wil helder en informatief schrijven en tegelijkertijd iets aan de orde stellen dat verder gaat dan het geven van feitelijkheden. Bovendien wil ik me elke keer overtreffen. Daarom schrijf ik soms ook voor literaire tijdschriften. Dan heb ik een grotere vrijheid en meer ruimte om te speculeren. In die periodieken hoef ik immers niet perse te informeren. Daarentegen heeft een krant als NRC Handelsblad het voordeel dat het publiek zo veelzijdig is. Niet alleen geïnteresseerden in beeldende kunst lezen mijn stukken, maar bij voorbeeld ook schrijvers, filmers en choreografen. Het is, volgens mij, van groot belang dat de uitwisseling tussen de verschillende kunstdisciplines wordt bevorderd. Daar is de krant bij uitstek het medium voor.

Een kunstblad kan, evenals een literair tijdschrift, zijn bijzondere kwaliteiten hebben. Het zou bijvoorbeeld allerlei interessante kwesties op het gebied van de beeldende kunst diepgaand kunnen analyseren voor een klein, gespecialiceerd publiek, maar daarvoor is het niveau van de meeste kunstbladen, naar mijn mening, te laag. Ze zijn de uithangborden van een incestueus milieu waarin iedereen elkaar napraat in een bepaald jargon. Dat is me allemaal ofwel te oppervlakkig ofwel te theoretisch. Bovendien vind ik het publiek van die bladen te eenzijdig. Nee, ik voel me altijd een *Fremdkörper* in die kringen.

Panoramisch overzicht

Sommige opinieleiders op het gebied van de beeldende kunst, zoals Rudi Fuchs, directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam, hebben vooral oog voor het werk van hun generatiegenoten. De beweegreden voor uw stukken lijkt me radicaler. Kunt u haar omschrijven?

Fuchs en ik zijn elkaars tegenpolen. Mij interesseert in principe alles. Ik voel me een kind van het huidige tijdsgewricht, net zozeer als ik een kind van de jaren zestig was.

Iemand als K. Schippers is bijvoorbeeld veel meer een schrijver van een bepaalde periode. Een man van de *film noir*. Met de Pop Art heeft hij al bijna niets meer. Hij vroeg een keer aan mij: ‘Jij bent graag in deze tijd, hè?’ En ik antwoordde: ‘Jazeker, maar ik heb me ook thuis gevoeld in alle andere tijden die ik heb meegemaakt.’ Zo aarzel ik niet om een houseparty te bezoeken. Ik ga naar *Crash* kijken, maar ook naar een geavanceerde *science fiction*-film. Kortom, ik wil alles zien. Dat hoort bij het waarnemerschap en het gevoel over de tijd.

Op grond waarvan bent u tot uw selectie van de stukken voor De blauwe gitaar *gekomen?*

Dat boek biedt in de eerste plaats een panoramisch overzicht van de moderne kunst, althans voor mij. Het was nogal moeilijk een selectie te maken, omdat ik stootte op mijn onwil om mij ergens op vast te leggen. Voortdurend was ik bang in mijn eigen val te trappen. Dat heeft te maken met mijn beginsel van open te willen zijn. Ik wil in principe over alle kunst kunnen schrijven. Toen ik met dat gegeven aan die selectie begon, merkte ik toch steeds weer dat ik niet zoveel op heb met conceptuele kunst. Die heeft twee afwijkende hoofdstromingen. De ene richting, die op Duchamp voortborduurt, houdt zich bezig met het talige aspect van de kunst en de andere leidt naar de Minimal art. De abstractie van het conceptuele streeft naar het tijdloze, terwijl de taligheid ervan juist aanleiding geeft tot een soort individuele kunst. Uit deze richting komt zelfs iemand als Bruce Nauman voorkom de duizendpoot die alles omvat, maar neer te zetten. Ik heb geen problemen met het tijdloze, in tegendeel, maar ik vind de uitwerking van de talige conceptkunst juist zo beperkend. De kern daarvan is de taal. Het conceptuele kunstwerk heeft meestal een tekst nodig om het te begrijpen. Maar die taal is, wat mij betreft, helaas zelden interessant en de kunst ook

niet. Dikwijls bekruipt me bij zulke conceptuele kunst het gevoel: moet je dat nu met zoveel poeha in een museum zetten?

Bij de voorbereiding van *De blauwe gitaar* kwam ik dus steeds bij mijn voor- en afkeuren terecht. Ik heb veel meer met de expressionistische kunst: Francis Bacon, Martin Disier, Arnulf Rainer... Toen ik de beschouwingen over deze schilders naast elkaar legde, zag ik dat ze behoren tot mijn meest bevlogen stukken. Zij vertegenwoordigen blijkbaar mijn voorkeur. Ook een cerebraal en formeel kunstenaar als Gerhard Richter spreekt mij aan. In zijn werk heb ik veel aanknopingspunten gevonden, maar de beschouwing daarover is, volgens mij, een ontoegankelijk stuk geworden, te hecht, al bevat het wel een aantal thematieken die mij nog steeds bezighouden, zoals het idee van de mentale ruimte en de afstand tot de dingen. Dat ben ik ook. Wat de stukken in *De blauwe gitaar* aan elkaar bindt, is het gevoel, het verstand en het gevecht daartussen.

In *deze essaybundel geeft u eigenlijk een globaal overzicht van de hedendaagse kunst, met het werk van Duchamp als referentiepunt. Enerzijds heeft u veel beschouwingen niet opgenomen, maar anderszijds komen allerlei belangrijke kunstenaars niet of nauwelijks aan bod: Marina Abramovic & Ulay, Gilbert & George, Anselm Kiefer, Kounellis, Mario Merz, Nauman... noem maar op. Waarom heeft u enkele van deze hoofdstukken achteraf niet alsnog geschreven? Had uw bundel dan niet een iets completer beeld van de contemporaine kunst gegeven?* Nee, dat was mijn bedoeling niet. Ik heb gewoon een selectie gemaakt uit de stukken die ik al had geschreven. En ik had die stukken, omdat de desbetreffende tentoonstellingen waren gemaakt. Zo simpel is het. Die tentoonstellingen vonden niet alleen in Nederland plaats, maar ook in Europa, en soms zelfs in Amerika. Wat ik in *De blauwe gitaar* heb beschreven, is een antwoord op de vraag: wat heeft het region van de grote musea in een bepaalde periode aangeboden als de officiële kunstgeschiedenis? En daarbij steek ik dan mijn vinger op: ‘U beweert nu wel dat Kiefer een fenomeen is dat wij tot diep in de eenentwintigste eeuw als een onsterfelijk kunstenaar zullen zien, maar daar ben ik nog niet zo zeker van’. Op dit niveau heb ik mij af en toe heel duidelijk opgesteld. Denk maar aan Allan McCollum, Julian Schnabel, Peter Struycken. Ik geef toe dat de keuze in *De blauwe gitaar* niet altijd even hemelbestormend is. Het gaat om gecanoniseerde kunst. Ze is letterlijk en figuurlijk ontstegen aan de rubriek ‘Galerie’ in NRC Handelsblad waarin het werk van vooral jonge kunstenaars wordt besproken.

Toon

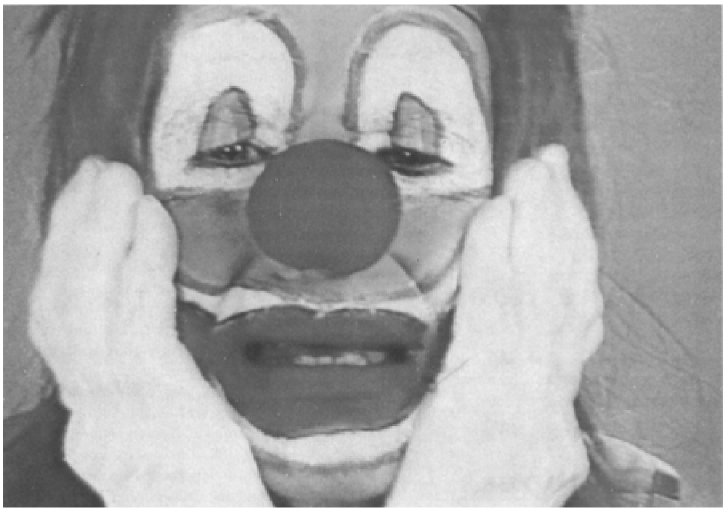
In ‘Het *instrument, de toon en de waarheid’, de proloog bij* De blauwe gitaar, *omschrijft u de toon van een beschouwing als ‘de enig juiste benadering van het kunstwerk’. Deze is enerzijds gebaseerd op de persoonlijke ervaringen van de beschouwer en anderzijds op de ontvangst van het kunstwerk. Dit houdt dus in dat al uw stukken een verschillende toon zouden moeten hebben, maar die is, naar mijn smaak, toch dikwijls hetzelfde*. Onder de toon van een artikel versta ik toch iets anders dan een specifiek stemgeluid. Als ik iets heb gezien, een tentoonstelling, dan blijft

er allereerst een gevoel over,-en dit bepaalt de toon. Dat gevoel moet heel precies zijn, want daar heb ik eigenlijk geen enkele zeggenschap over. Soms overheerst bij een kunstwerk een gevoel van onbehagen en dat moet dan, al schrijvend, worden uitgezocht. Ik zou mijzelf in de creativiteit van mijn denken frustreren als ik van tevoren een oordeel zou hebben en daar naartoe zou schrijven. Nee, het gaat er veeleer om wat er met mij gebeurt als ik ergens naar kijk en daarover nadenk. Tijdens dat proces doe ik allerlei ontdekkingen, bijvoorbeeld door de analyse en hoe ik een en ander opschrijf. Dat maakt het steeds weer een spannende onderneming.

De meeste stukken voor de krant ontstaan, wat schrijven betreft, in een enorme explosie van drie à vier dagen. Dan ben ik zeker een dag of twee bezig om de juiste toon te vinden. Een goede beginregel en de eerste paar alinea's... dat duurt ongelooflijk lang. Als ik eenmaal de juiste toon heb, weet ik ook hoe het stuk verder gaat. Niet dat ik dan de slotzin al weet, maar wel de richting waar ik hem ongeveer moet zoeken. Dat is een puur intutief proces. Ineens dient zo'n slotzin zich aan. Als een geschenk. Het gebeurt mij vaak

dat ik een stuk naar de krant heb doorgezonden en tegen de dienstdoende eindredacteur aan de telefoon moet zeggen: ‘Ikheb nog iets...’ Dan is de reactie altijd: ‘De slotzin!’ Die moet dan, naar mijn gevoel, nog net even iets anders worden geformuleerd.

Kunt u een voorbeeld geven van een geslaagde slotzin? Ja, een slotzin kan geslaagd zijn, omdat hij mooi is geformuleerd, maar ook doordat ik er iets door heb begrepen. Ik herinner me bij voorbeeld de slotzin van het stuk over Francesco Clemente in *De huid van de kameleon:* ‘Zijn handen knijpen die wond zo demonstratief dicht dat het een gebaar wordt om de toegang te versperren: voor het andere dat altijd nog vreemder lijikt dan wij zijn voor onszelf. Daar leef ik erg mee... de vreemdheid die je voor jezelf hebt. Je bent er eigenlijk een heel leven mee bezig om haar te doorgronden en op te heffen, terwijl ze zich, naarmate je ouder wordt, steeds erger laat gelden. Je lichaam gaat steeds vreemdere vormen aannemen en ongemakken vertonen die je helemaal niet kunt volgen. En daar komt dan ook nog de vreemdheid van de ander bij. Ditgrote raadsel houdt mij al geruime tijd bezig. Hoe is het mogelijk dat je spreekt over het zogenaamde zelf - en dus ook over jezelf -, terwijlje tegelijkertijd geen flauw idee hebt wat dat eigenlijk is? Ik heb wel eens het gevoel dat het leven niets anders inhoudt dan de opdracht om je enigszins bewust te worden van het feit dat je er überhaupt bent.



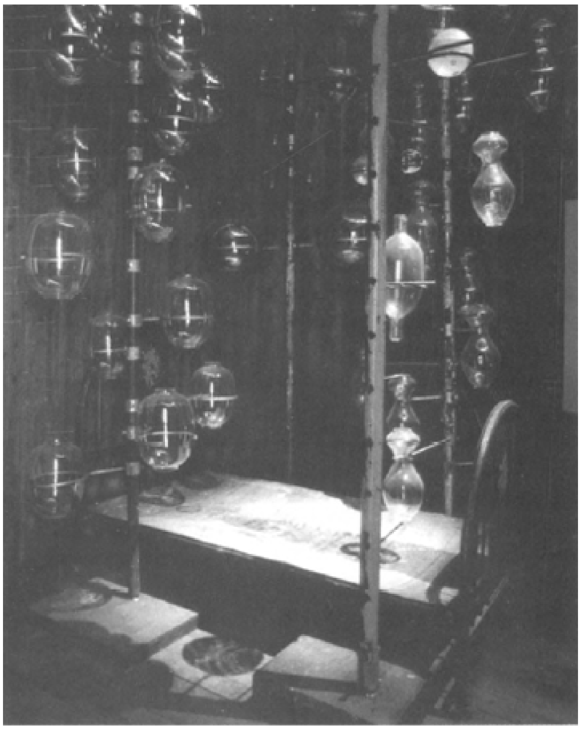
Bruce Nauman, *Clown Torture* (detail) 1987, video-installatie met twee monitoren, collectie Lannan Foundation, Los Angeles

Angst voor woede

In de proloog bij De blauwe gitaar *haalt u de opvatting van Oscar Wilde aan dat kritiek ‘de hoogste vorm van autobiografie’ is. Mag ik deze zienswijze omdraaien: hoeveel autobiografie kan een kritiek, in uw ogen, verdragen?*

Het gaat niet om mij, maar ik geef een stuk soms een autobiografische achtergrond, zoals een essay onder de titel ‘Uil in de tuinen van Zen’ over de theaterstukken, opera's en performances van Jan Fabre. Dat is dan ook niet in de krant verschenen. Daar was het te literairvoor. Een experiment. Ik had het speciaal voor het boekje *Mestkever van de verbeelding* (1994) geschreven.

In mijn stukken voor de krant doe ik weliswaar onderzoek naar mezelf, maar ik ben in de eerste plaats waarnemer,-ook van mezelf. Ik heb geen enkele behoefte om als persoonlijkheid in mijn stukken te verschijnen, al kan het soms functioneel zijn om een ikfiguur te introduceren. Als ik die figuur naar voren schuif, zoals in dat stuk over Fabre of dat interview met Louise Bourgeois in De *huid van de kameleon*, dan is het een experiment om te kijken hoe ver ik in die stijl kan gaan zonder dat het waarnemerschap verdwijnt. Want als dat gebeurt, ben ik verloren. Dan gaat het plotseling over Anna Tilroe en dat vind ik helemaal niet interessant. Ik zeg dit niet uit bescheidenheid of zo, maar dat is mijn levensinstelling. Ik ben een waarnemer met een open blik en dito gevoelens. Je moet je nieuwsgierigheid ook verzorgen. Ik heb geen enkele reden om blasé te zijn. Naarmate ik ouder word, worden de kunst en de wereld almaar mysterieuzer. Je kunt daar nog zo ver in doordringen, steeds stuit je weer op zeven nieuwe sluiers.



Louise Bourgeois, *Precious Liquids*, 1992, gemengde technieken, foto: Dirk Pauwels

U verwijst naar uw ontmoeting met Bourgeois. Op grond waarvan besluitu tot een onderhoud meteen kunstenaar? U had tenstlotte ook een beschouwing kunnen schrijven Beschouwt u het maken van een interview als een vorm van essayeren?

Voor mij is een interview de weergave van de ontmoeting. Daarbij geef ik wel enige informatie over het werk van de kunstenaar - de meeste mensen weten bij voorbeeld niet wat Louise Bourgeois maakt -, maar het gaat in essentie om het hier en nu van de ontmoeting. Een beschouwing is iets heel anders, want staat los van

het personage. In beide soorten stukken ben ik eigenlijk in dialoog, hetzij met de kunstenaar, hetzij met het autonome kunstwerk.

Wat me tot een interview doet besluiten, is het werk van een kunstenaar, bijvoorbeeld van Gerrit van Bakel. Ik begreep er niets van, maar ik vond het ongelooflijk fascinerend. Daarom ben ik naar zijn atelier in Deurne gegaan. Toen ik daar vandaan kwam, had ik het gevoel dat ik iets van zijn drijfveren had begrepen, al weet ik nog steeds niet wat precies. Dit is een goed voorbeeld van een intuïtief gesprek. Met jouw observatievermogen en jouw sensibiliteit ga je op de wereld van die ander in. Deze empathie. Bij Van Bakel moest ik al het voorgeprogrammeerde loslaten, anders kon ik hem niet volgen. Dit is het mooiste wat er in een gesprek kan gebeuren.

Dan begin je helemaal opnieuw te denken en

voelen. Alsof je pas bent geboren. Dan raak je aan gebieden waarin je vooral met je sensibiliteit in de weer bent. Sensibliteit is, wat mij betreft, hetzelfde als intelligentie. Dat heeft weinig of niets met onze ratio te maken.

Waar het mij in een interview ook om gaat, is het personage van de kunstenaar. Dat fenomeen loopt door beide boeken heen, maar vooral door *De blauwe gitaar*. Ook iemand als Markus Lüpertz is, met z'n Bentley, z'n maatkostuums, z'n gouden ringen en z'n flamboyante levenswandel, natuurlijk een uitgesproken kunstenaarspersonage. Ik wilde te weten komen hoe dat gedrag zich tot zijn schilderijen verhoudt. Daarom ging ik in Düsseldorf naar hem toe. En ik had geluk dat hij daar ineens rondliep in een bezweet joggingpak, met baseballpet en gele sportschoenen. Dit beeld strookte absoluut niet met het kunstenaarspersonage dat ik kende en had verwacht.

U heeft Joseph Beuys en Andy Warhol, de kunstenaarspersonen bij uitstek, nooit geïnterviewd, maar er bestaan ongelooflijk veel gesprekken met beide dandy's. U had het procédé van Marita Mathijsen kunnen adapteren die in de bundel De geest van de dichter *(1990) tien zogenaamde gesprekken met negentiende-eeuwse schrijvers heeft gevoerd. Waarom heeft u deze strategie niet gevolgd?* Met die kunstenaars kan ik de directe confrontatie niet meer aangaan. Ontbreekt de concretie van die ander, dat lijf daar, en hoe die persoon en ik op elkaar reageren, dan kan ik net zo goed met hun werk in gesprek gaan. Wat de directe confrontatie betreft, is het gesprek met Louise Bourgeois het allerergste wat mij is overkomen. Ik werd meedogenloos geconfronteerd met mijn eigen angst voor woede. Hoe ik werd uitgescholden! Vreselijk! Ik heb geprobeerd om die woede als drijfveer voor haar kunstenaarschap te begrijpen - zij reconstrueert allerlei pijnlijke beelden uit haar jeugd -, maar ik stootte daarbij al snel op mijn eigen grenzen. Allemachtig, wat was ik bang voor de woede van die vrouw! Het interview met haar is het enige waarin ik heel nadrukkelijk als personage aanwezig ben.

Wordt u ook wel eens door een kunstwerk van uw stuk gebracht?

Ja, dat gebeurt regelmatig. Gelukkig! Ik noemde Gerrit van Brakel al, maar het gebeurde ook bij Lucian Freud. Ik had die tentoonstelling van zijn werk gezien en dacht: wat moet ik hiermee? Ik vond het eigenlijk niets. Afstotelijk. Maar ik merkte dat die beelden toch bij me bleven hangen. Toen ben ik de volgende dag teruggegaan-dat doetik wel vaker als een tentoonstelling een zeker onbehagen oproept - en plotseling ontdekte ik het: de kwetsbaarheid van die lichamen en de ongenaakbaarheid van die figuren. Ik zag de fascinatie van Freud voor zijn figuren, zijn behoefte om de ander op te vreten, en de afstand tussen hem en de wereld. Dit laatste komt maar op een paar schilderijen tot uitdrukking, bijvoorbeeld in de wijze waarop de kamerplanten in de ruimte staan. In die dingen weerspiegelt zich een gevoel van een grote afstandelijkheid, maar Freud is toch duidelijk het meeste in mensen geïnteresseerd. Een ander geval dat me nog helder voor de geest staat, werd op een tentoonstelling in De Appel vertoond: een ontroerend filmpje van Jeroen Eisinga, een jonge Nederlandse kunstenaar. Je hoorde de projector lopen - zoals tegenwoordig de mode is - en je zag een jongeman in een kano, drijvend in een slootje. Het geheel bewoog wel een beetje, alsof die jongen peddelde, maar hij kwam niet vooruit. Dat duurde en duurde maar. Het was zo mooi! In eerste instantie denk

je: hé, laat maar zitten. Je ziet meteen wat het is, maar door de *loop* van dat filmpje en de verlegenheid van die jongen ga je je met hem identificeren. Dan komen soortgelijke gevoelens bij je naar boven. Een overrompelende ervaring.

Dit kunstwerk van Eisinga is misschien daarom zo interessant omdat het een hopeloze handeling tot uitdrukking brengt. Het is bijna een ritueel. Sluit het, wat dit betreft, bijvoorbeeld aan bij de conceptuele kunst van de jaren zeventig en tachtig?

Ongetwijfeld hebben veel filmpjes van jonge kunstenaars, mede dankzij die eindeloze *loops*, iets van een ritueel, maar dat wordt daarin toch veel minder nagestreefd dan bijvoorbeeld in de *performances* van Ulay & Marina Abramovic. De behoefte tot ritualiseren is een boeiende manier van vormgeven, en niet alleen in de beeldende kunst. Het drukt een streven naar tijdloosheid uit. Ik geloof niet dat de *mainstream* van

de jonge kunstenaars daar intensief mee bezig is. Bij hen zie je vooral een tendens naar een persoonlijke mythologie, waardoor veel van hun werk autobiografisch en verhalend is. Dat vind ik niet altijd even interessant. Al die kunstenaars die naar hun jeugd teruggrijpen, want ze hebben nog zo weinig geschiedenis. Al dat speelgoed. Deze persoonlijke geschiedenissen vertegenwoordigen bij het uitstek het tijdelijke, het verhalende. Haal je overigens het begin en einde daarvan weg, zoals Eisinga heeft gedaan, dan heb je het tijdelijke alweer overwonnen.

De grote kunst van de jaren zeventig wordt onder meer gekenmerkt door een hang naar de metafysica, rituelen, en een afkeer van het verhalende. Zij was er voor de eeuwigheid, - een benadering die tegenwoordig nauwelijks nog aan de orde is. Toentertijd was de *land-art* een belangrijke stroming. Denk maar aan Dennis Oppenheim die met een tractor een groot kruis in een korenveld maaide. Dat was een ritueel op grote schaal. Heel indrukwekkend. In die tijd waren natuurlijk ook nogal wat kunstenaars met het spirituele bezig. Sol LeWitt richtte zich, wat levensinstelling betreft, bijvoorbeeld op het Oosten. Ulay & Abramovic zochten in hun performances aansluiting bij het boeddhisme. Toen was de gevoeligheid voor het spirituele vrij, nu is ze beladen. De New Age-beweging heeft natuurlijk een slechte invloed gehad. Iedereen is bang om in die verdachte hoek te worden geplaatst, maar in de beeldende kunst ben je, wat dit betreft, veel vrijer dan in de literatuur. Zodra een schrijver in Nederland zich serieus met het spirituele bezighoudt, of met mystiek, wordt hij te vuur en te zwaard bestreden. Denk maar aan die arme Oek de Jong, terwijl die toch allemaal zinnige dingen over mystiek heeft gezegd. Dat vind ik tragisch. Dan blijft er maar weinig denkruimte over. Ook Paul Valéry, een schrijver die ik erg bewonder, had het wel kunnen vergeten, als hij zich onomwonden tot het spirituele had bekend. Dergelijke *issues* zijn in de beeldende kunst nooit een probleem. Het feit dat Yves Klein een Rozenkruizer was, zal nooit tegen hem gebruikt worden. Zelfs kunsthistorici die daar geen enkele affiniteit mee hebben, gaan er toch op in. Dat vind ik een opluchting.

Waarom zou de huidige generatie literatoren niet of nauwelijks over hedendaagse kunst schrijven?

Dat vind ik ook verbazingwekkend, maar ik vrees dat het een nogal gecompliceerde kwestie is. In mijn Raster-essay over dit vraagstuk spits ik het op het begrip actualiteit toe. Volgens mij is de wereld van de beeldende kunst veel compacter dan die van de literatuur. Tijdens bijvoorbeeld de persdagen van de komende Documenta ziet de hele kunstwereld elkaar: kunstenaars, verzamelaars, curatoren en critici. In die samenscholing zijn ze voortdurend met elkaar in debat, zoals iedereen ook steeds heeft gegist naar wat Cathérine David, de directeur van de tiende Documenta, in de afgelopen anderhalf jaar heeft opgebouwd. Deed er weer een bepaald gerucht de ronde, dan was er altijd wel ergens een tentoonstelling die daarop vooruit liep. Dat leverde dan weer de nodige discussie op. Dergelijke ontwikkelingen hoor je en zie je in de *inner circle* van de beeldende kunst, een wereldje waartoe ik nu een jaar of vijftien behoor. Daarnaast streven allerlei belangrijke kunstbladen naar internationalisering. Een Frans kunstblad verschijnt ook in New York en omgekeerd. Dit alles maakt de kunstwereld heel dynamisch. Ze is sterk op actualiteit gericht, met alle voor- en nadelen van dien. Ze wil bij de tijd zijn. Dit brengt weliswaar een grote versnelling met zich mee, maar ook een zekere oppervlakkigheid en een

trendgevoeligheid. Ik vind trends overigens heel fascinerend, want ze kunnen het begin van een nieuwe stroming in het culturele leven zijn.

In vergelijking daarmee is de literaire wereld een oase van rust. Ik heb het gevoel dat de contacten tussen schrijvers, uitgevers en critici minder intensief zijn, maar misschien vergis ik mij. De debatten hebben een veel eenzijdiger karakter dan in de wereld van de beeldende kunst. Bovendien zijn ze niet publiek genoeg. Als de vuistdikke roman *Gewassen vlees* van Thomas Roosenboom verschijnt, dan plaatsen heel weinig critici dat boek in een bredere context, bijvoorbeeld die van de lichamelijkheid in de beeldende kunst. Dit verschijnsel bevestigt de schrijvers in hun isolement, maar het keert zich ook tegen hen. Immers, wat die literatoren bindt aan de actualiteit, de wereld zoals ze op dit moment is, wordt ook voor hen veel ondoorzichtiger. Die literaire experimenten van Jacq Voge-

laar staan niet op zichzelf. Die hebben niet alleen te maken met het structuralisme, maar ook met het non-narratieve en het tijdsbeeld. Zoals Vogelaar steeds een context voor zijn schrijfsels zoekt, beschouw ik het als mijn taak om iets over de beelden de kunst te pla-ceren en verbanden met andere culturele werkelijkheden te leggen. Bij sommige kunstenaars zoals Lu-cian Freud hoef je dat niet te doen, maar je zou zijn schilderijen zelfs nog kunnen onderbrengen bij de lichaamskunst in De *huid van de kameleon*.

Misschien is die beeldende kunst ook wel te veel het domein van de filosofie geworden, althans in de ogen van veel schrijvers. De filosofie die steeds meer literaire ambities heeft gekregen, toont al geruime tijd een grote belangstelling voor de beeldende kunst. Roland Barthes heeft bijvoorbeeld een prachtig boekje over Cy Twombly geschreven: *Obvie et l'obtus*. Michel Foucault heeft zich onder meer in Magritte en Pierre Klossowski verdiept. En Jean Baudrillard is zo ongeveer een goeroe in de kunstwereld geweest. Anderzijds hebben veel kunstenaars zich in de jaren zeventig en tachtig verhouden met Walter Benjamin en daarvoor weer met iemand als Adorno. Al deze aandacht over en weer heeft een enorme vitaliteit gegeven aan de presentatie van de beeldende kunst in de wereld en aan de onderlinge dynamiek. Dat mis ik bijvoorbeeld ook in de literaire wereld. Ach, mischien durven de schrijvers de rivaliteit met de filosofen domweg niet aan.

Zowel in De blauwe gitaar *als in* De huid van de kameleon *speelt de filosofische context een rol. In de beschouwing* 'Is *het wat, is het niets?' over Frank Stella verwijst u bijvoorbeeld naar Foucaults Magritte-essay. En in 'Het teveel' over Marlene Dumas noemt u* The banality of evil, *een van de hoofdwerken van Hannah Arendt. Het genoemde filosofische gedachtengoed geeft u in uw essays hoogstens in een context aan, maar meer ook niet. Waarom heeft u het nergens expliciet op de beeldende kunst toegepast?*

Ik heb geen behoefte om mij met de filosofen te meten. De wijze waarop ik de filosofie gebruik, is die van een schrijver. Ik pluk hier en daar een bloemetje, gewoon zoals het mij uitkomt, en dat doe ik tamelijk ongegeneerd. Vandaar dat ik in mijn stukken geen filosofische ideeën ontwikkel. Daar gaat het mij ook helemaal niet om. Bij het schrijven van dat stuk over Mariene Dumas maakte de titel van het schilderij The *banality of evil* iets in mij los... er ging een belletje rinkelen... en ineens wist ik het weer. Ik had een boek met dezelfde titel gelezen, een filosofische studie van Hannah Arendt. Dat was een cadeautje voor mij. Ik vind het dan niet nodig om haar theorie in mijn stuk naar voren te brengen. Wie zich daarin wil verdiepen, weet waar hij terecht kan.

Kijk, ik had die filosofen ook niét kunnen noemen, maar ik vind het juist belangrijk om te laten zien dat de beeldende kunst en de filosofie intense relaties met elkaar hebben. In hun speculatieve karakter - enerzijds in beeld, anderzijds in taal - raken zij aan elkaar.

Geen filosofie zonder ethiek. Wat dit betreft heeft Bruce Nauman in een van zijn zeldzame interviews gezegd: 'Kunst hoort een morele waarde te hebben, een moreel standpunt in te nemen, te keizen.' Bent u het met hem eens?

In de kunst van Bruce Nauman is het onherroeplijk, maar niet nadrukkelijk aanwezig. Een van zijn werken, die op mij het meest indruk heeft gemaakt, is *Clown*

torture, een video van een clown die op en neer springt en ‘Nee, nee, nee!’ roept. Wat een ongelooflijk sterk beeld! Wat een durf om nee te zeggen tegen de wereld. Een dergelijke houding vind ik volledig ontbreken in het werk van Andy Warhol. Die durfde geen nee te zeggen. Warhol wilde alleen maar bewonderen en in die behoefte werd hij steeds gefrusteerder, hetgeen hem uiteindelijk heel cynisch maakte. Daarentegen zegt Nauman gewoon: ‘Nee, nee, nee!’ En hij laat dat zien in een beeld van een paljas. Dit kun je opvatten als een moreel perspectief van de hedendaagse kunst. Er zijn natuurlijk nog wel andere optieken mogelijk. Een goed kunstwerk kan er veel aan, een slecht kunstwerk is er nauwelijks tegen één benaderingswijze bestand.

Voor ik het vergeet: u heeft een grote bewondering voor de essays van Paul Valéry, maar ik kan me niet herinneren dat hij ook maar ergens genoemd wordt in De blauwe gitaar *of* De huid van de kameleon. *Waarom heeft u zoveel waardering voor deze Franse essayist?*

Niemand kan zo beheerst en tegelijk zo gevoelsmatig over zijn eigen denken schrijven als Valéry. Nergens slaat hij door. Nooit wordt hij pathetisch. Hij is een aardse waarnemer van het verstand en toch durft hij in de speculatieve leegte te springen. Dat vind ik bewonderenswaardig. Schrijvers zoals Valéry die steeds balanceren tussen aardsheid en metafysica durven allerlei uitspraken te doen die voor mij heel blauw en ruimtelijk zijn.

Bij het schrijven moet je kunnen bemiddelen tussen het gevoel en het verstand. Als je dan ook nog durft te speculeren, zonder dat je zweverig wordt, ben je een benijdenswaardig schrijver. Zoals Valéry.

J. Heymans (1954) is redacteur van BULLETIN. Meest recentepublicatie: Laatste Post, *de in samenwerkingmet bureau Beekvisser en Fred Dijs samengestelde catalogus bij de overzichtstentoonstelling* Zelfmoord op verjaardag! *[1997] van de Enschedese School in het Stedelijk Museum in Amsterdam*

Pieter de Nijs
Vierkant achter Mondriaan
Over ‘snelle’ en ‘langzame’ kunst

> *We maken schilderijen [...] maar we maken ze voor een publiek dat ze steeds minder naar waarde weet te schatten. Veel mensen hebben totaal geen benul waarnaar ze moeten kijken.*
> Markus Lupertz.

Gary Hill, *Tall Ships*, Kassel 1992.

Van het felle licht in het pikkedonker. Desoriëntatie - je ziet geen hand voor ogen. Er moet hier iemand vlak voor me lopen, maar ik kan niets zien. Voorzichtig schuifel ik verder, voetje voor voetje. Wanneer m'n ogen wat zijn gewend aan het duister - of schijnt er ergens licht? - zet ik aarzelend een stap naar voren. Naast me beweegt iets. Uit het donker duikt, rechts, links, een gestalte op - een man, een vrouw. Ook zij doen een stap naar voren - wanneer ik beweeg, doen zij dat ook. Ik zie dat hun lippen bewegen, maar ik hoor niets. Pal voor me zie ik de koppen van andere tentoonstellingsbezoekers; de rest van hun gestalte blijft in het duister verborgen. Nog maar een stap - straks trapt iemand me tegen m'n schenen. Links wijkt een gestalte terug, rechts doet een ander een stap naar voren. Doe ik dat? Aan het eind van de gang wenkt een jong meisje. Ik schuifel vooruit, m'n handen wat naar voren, bang om in het donker tegen iemand op te botsen. En nu pas zie ik het: ze zijn niet echt, het zijn filmbeelden, die op levensgrote schermen worden geprojecteerd. Mannen, vrouwen, kinderen -donker en licht, jong en oud. Sommigen draaien zich om als ik te lang naast ze stilsta, alsof ze teleurgesteld zijn over mijn inertie; anderen bewegen zich amper.

Het meisje verderop wenkt - voorzichtig beweeg ik in haar richting. Wanneer ik dichterbij kom, zie ik de streep warm licht die de gang in valt - een spleet in het gordijn. Ook het meisje is hier niet, ook haar wenkende gestalte is een filmbeeld - maar ze was er wel, net als die anderen, héél even en nèt echt.

Ik duw het gordijn opzij en sta weer buiten, in het volle licht. Nieuwsgierig draai ik me om, naar die met zwart doek beklede gang en naar de gezichten van de anderen die net achter me gelopen moeten hebben. Zijn ze net zo verwonderd over deze merkwaardige ervaring als ik?

*

Een kleine driekwart jaar geleden verscheen er in De Groene Amsterdammer onder de titel ‘Kijken is de kunst’ een artikel waarin de auteur zijn nood klaagde over de stortvloed aan publicaties over beeldende kunst. ‘Vuistdikke catalogi, glossy kunsttijdschriften en brievenbus blokkerende culturele supplementen rollen in een onophoudelijke stroom van de persen. Koffietafels dreigen bij kans te bezwijken onder de last van kilo's kunstkennis terwijl de modale museumbezoeker - geconfronteerd met de zoveelste onverklaarbare installatie van zand, kippegaas en twee langzaam ontbindende sinaasappelen in een netje - steeds sterker het gevoel krijgt dat je pas over kunst mag meepraten als je ervoor hebt doorgeleerd.’ De teneur

van het artikel was duidelijk: er werd teveel geschreven over beeldende kunst en dat teveel blonk ook nog eens uit in onduidelijkheid. Daarnaast werd er over kunst vooral *slecht* geschreven - iets wat wees op gebrek aan talent in de kunstkritiek. 'Dat de kunstkritiek zo slecht betaalt zegt iets over het maatschappelijk belang dat deze beroepsgroep wordt toegerekend; dat zo weinig schrijvers zich tot de kunstbeschouwing geroepen voelen, zegt iets over hun vermoeden dat het over kunst lastig schrijven is zonder in onzin te vervallen. [...] Ach! Hadden wij maar een Robert Hughes, een Tom Wolfe of een kunstkritische Gérard Reve!', zo verzuchtte de auteur, getuige het onderschrift kunsthistoricus, werkzaam bij de afdeling Wetenschappelijke documentatie van het Stedelijk Museum in Amsterdam.

Dat ook Rudi Fuchs het in dit artikel moest ontgelden, was pikant. Fuchs is als directeur van het Stedelijk Museum immers de directe baas van de auteur van het Groene-artikel. Maar ook Fuchs maakte zich, aldus de Groene, schuldig aan overbodige, soms onbegrijpelijke veelschrijverij. In een van zijn columns voor het Parool had de museumdirecteur weliswaar geconstateerd dat ‘het probleem met de kunstkritiek is dat er zo veel van geschreven werd’, maar ondertussen was hij zelf onverdroten doorgegaan met het produceren van teksten voorcatalogi enmuseumbulletins, vol met ‘prachtige staaltjes van kunsthistorische diepzinnigheid.’

Nu wordt dat verwij t van onbegrijpelijkheid en qua-si-diepzinnigheid de kritiek in het algemeen - of het nu om kunstkritiek gaat of niet - wel vaker voor de voeten geworpen. Toch lijkt de beeldend kunstkritiek het wat dat betreft de laatste jaren in bijzondere mate te moeten ontgelden. Begrijpelijk én lees- en genietbaar schrijven over beeldende kunst lijkt, wanneer je de klachtenlijst moet geloven, maar weinig auteurs werkelijk gegeven. De verzuchting om ‘een kunstkritische Gérard Reve’ is wat dat betreft symptomatisch.

Er wordt in Nederland niet slechter geschreven over beeldende kunst dan in andere landen - die stelling durf ik hier wel te verdedigen. En wanneer je buiten de professionele kunstkritiek zoekt, dus in de kring van literaire auteurs, kom je zeer leesbare kunstbeschouwingen tegen. Met Schippers, Bernlef, Wolkers, Beurskens, Vogelaar, Thomése, Nooteboom, Mutsaers, Hertmans, Meeuse en Offermans, om er in willekeurige volgorde maar een paar te noemen, kent Nederland immers een respectabel aantal vinding- en inzichtrijke schrijvers/essayisten.

Wat wèl opvalt, wanneer je de verzamelde kunstessays van Nederlandse literaire auteurs bekijkt, is een zekere uniformiteit in de keuze van onderwerpen. Niet dat er in die onderwerpen geen variatie in zit, integendeel. Van barok tot surrealisme, van een tekening door Georg Grosz tot een collage van Schwitters - het is allemaal wel eens aan de orde geweest. Maar wat ontbreekt, is een proportionele aandacht voor hedendaagse beeldende kunst. Op een enkele uitschieter na schrijven de meeste auteurs slechts over de kunst van - pak weg - vòòr 1960. Meestal betreft het dan ook min of meer traditionele kunstvormen: schilderkunst, sculptuur en/of fotokunst. Het komt maar heel sporadisch voor dat er een essay is gewijd aan ‘nieuwe’ kunstvormen - videokunst, *performances* of installaties, om over nòg ‘nieuwere’ kunstuitingen (sampling-kunst à la Eboman, bijvoorbeeld) maar te zwijgen. Wie over dergelijke nieuwe kunstvormen wil lezen is aangewezen op de professionele kunstkritiek. En die kunstcritici zijnweer geen‘echte’ schrijvers - om op het bezwaar van de auteur van het Groene-artikel terug te komen.

Kunstexegese

Het grootste bezwaar tegen de verzamelde Nederlandse kunstkritiek is, tenminste wanneer we op de Groene mogen afgaan, een onhebbelijke en onuitroeibare neiging tot uitleg en interpretatie. Voor kunstcritici is ‘de zoektocht naar de betekenis achter het werk bijna tot een dwangneurose geworden.’ In plaats van de lezer te prikkelen om zélf te gaan kijken en te oordelen, gaat de gemiddelde kunstcriticus steevast tussen hem en het kunstwerk staan, en berooft hem aldus van zicht op het werk zelf.

Dit soort kunstexegeten beschouwt de kunst ‘als een metafysisch crypogram dat slechts met behulp van semiotische hulpmiddelen kan worden opengebroken.’

Dat ook Fuchs wordt verweten bij te dragen aan deze ‘zielloze lawine van kunstschrijverij [...], waarin onbegrijpelijke en quasi-diepzinnige interpretaties de boventoon voeren’, is wat merkwaardig. Over de duidelijkheid of helderheid van de teksten van Fuchs kunnen de meningen verschillen, maar één ding is zeker: Fuchs is geen kunstexegeet. Sterker nog: uit alles wat hij heeft gedaan en gezegd, uit zijn uitspraken in kranten, tijdschriften en catalogusteksten en uit de tentoonstellingen die hij heeft georganiseerd blijkt duidelijk dat Fuchs helemaal niéts wil uitleggen, verklaren, of toelichten. En in dat opzicht sluiten de visies van directeur en medewerker, blijkens de titel van het artikel van die laatste, naadloos op elkaar aan. Zeker Fuchs' ‘Coupletten’, maar ook de tentoonstellingen rondom het late werk van Munch en de Amerikaanse kunst uit het Whitney Museum toonden dat

Fuchs graag verbanden door tijd en stijl heen mag leggen, zonder dat hij vertelt wat die verbanden inhouden.

Supergids

Wat dat betreft staat Fuchs lijnrecht tegenover een andere kunstkenner, tot voor kort directeur van het Rijksmuseum en op dit moment hoogleraar in Amsterdam. Henk van Os is bij een groter publiek bekend van het AVRO-programma *Beeldenstorm*. Van Os mag het tv-publiek graag een schilderij of beeldhouwwerk mét uitleg voorschotelen en lijkt zo met succes de fakkel te hebben overgenomen van de legendarische Pierre (‘Openbaar Kunstbezit’) Janssen. De ex-directeur schuwt enig populisme niet. Daarnaast legt ook hij graag kris-kras verbanden door de tijd heen, maar ànders dan Fuchs gaat het er bij hem steeds om te verduidelijken welke zaken binnen het onderhavige kunstwerk met welke zaken daarbuiten (of met andere kunstwerken) in verband moeten worden gebracht. De teksten die Van Os in zijn programma uitspreekt, zijn woordelijk terechtgekomen in het boekje *Beeldenstorm* dat onlangs verscheen. Van Os is een supergids: hij weet veel en hij weet dat vele goed te brengen en menig Rijksmuseumbezoeker zou - daarvan ben ik overtuigd - zich graag door zijn verhalen laten vermaken.

De vraag die zich hier voordoet, ondertussen, is de vraag of de kunstkenner zich met een dergelijk commentaar tussen kijker en kunstwerk opstelt en daarmee de eerste het zicht op het laatste ontneemt. Ik vraag me dat af. Wat Van Os vertelt, is immers met ieders oog te controleren; hij bespreekt over het algemeen kunst waaraan wel verhalen, maar weinig geheimen vast zitten; realistische geschilderde taferelen, met herkenbare personages en decors. En uitleg over technische zaken - de techniek, de penseelvoering, de manier waarop de schilder zijn werk heeft opgezet en de verf over het doek heeft verdeeld, de compositie - is voor bijna iedereen verhelderend, lijkt me.

Van Os' manier van explicatie zou ik aanvullend willen noemen: hij vertelt het verhaal na dat de schilder of beeldhouwer heeft willen vertellen, omdat niet iedereen die verhalen - die over het algemeen uit de Griekse of Romeinse mythologie of uit de Bijbel afkomstig zijn - meer kent. Bovendien zet wat hij over de techniek en over andere zaken (herkomst, doel, functie) vertelt het werk in een betekenisvolle context. Op glad ijs waagt de ‘gids’ zich wanneer hij raakt aan niet onmiddellijk voor de hand liggende zaken, zoals symboliek. Bekend is dat in middeleeuwse en zeventiende-eeuwse kunstwerken objecten vaak niet worden getoond vanwege hun dagelijkse, voor de hand liggende betekenis, maar vanwege hun overdrachtelijke, metaforische betekenis. Zo is het oppassen geblazen met citroenen, oesters, kaarsen, ondersteken, vogelkooien, al of niet aan- of uitgetrokken kousen en een scheepje op een woelige zee. Dat die simpele objecten in de context van de tijd waarin ze op het doek werden gezet een overdrachtelijke betekenis hadden, blijkt uit emblematische geschriften: plaatjes, waarbij een verklarende tekst werd gezet. Dat neemt veel - hoewel niet alle! - twijfel weg over de betekenis van dergelijke objecten in schilderijen.

Twee sinaasappelen en een komkommer

Kunst van, zeg vóór 1850, had nog niet zoveel te maken met de expressie van individuele gedachten en gevoelens en veel met het pogen een algemeen gekend of kenbaar verhaal in beeld te brengen. Voor moderne kunstwerken bestaat zo'n algemeen aanvaarde, voor een ieder kenbare context meestal niet. Dat heeft uiteraard te maken met de toenemende individualisering van de kunstwereld: vanaf het midden van de vorige eeuw zijn kunstenaar en publiek feitelijk steeds verder uit elkaar gegroeid. Het is tegenwoordig gewoon dat een kunstenaar zijn ‘eigen’ stijl en zijn eigen ‘verhaal’ in beeld brengt - en omdat het gaat om individueel vaak volstrekt verschillende stijlen en verhalen is er geen sprake meer van algemeen begrip voor het resultaat.

Dat neemt niet weg dat kennis van de achtergronden van de schilder, van de herkomst van zijn werk en van de techniek(en) die hij heeft toegepast bijdraagt aan een goed begrip van datgene wat er te zien is.

Dat sommige kunstcritici in hun poging om een modern

kunstwerk in zijn psychologische, maatschappelijke of filosofische context te plaatsen volgens sommigen te ver gaan heeft naar mijn idee veel te maken met het matter-*of-fact*-karakter waarmee veel moderne kunst gepresenteerd wordt en waarmee menig museum- of galeriebezoeker in het onzekere wordt gelaten over de context van het tentoongestelde. Immers: wat ‘zegt’ een installatie die is opgebouwd uit alledaagse objecten - twee sinaasappelen, een komkommer, een emmer en twee meloenen op een oud matras bijvoorbeeld -nu eigenlijk? En wat ‘vertelt’ een filmpje over een man die onder de douche zijn haren wast, of over een beer die in een deuropening staat nu feitelijk? Niet iedereen die met dergelijke ‘kunst’ geconfronteerd wordt, reageert even onbevangen als de schoonmaker van een hoofdstedelijke galerie annex kunstenaarssociëteit, die enthousiast de enorme hoop sigarettenpeuken die hij in een van de zalen aantrof bij elkaar begon te vegen, in de veronderstelling dat het openingsfeestje van de dag daarvoor hopeloos uit de hand was gelopen.

De vraag naar het ‘waarom’ van dergelijke kunstwerken is ongetwijfeld groot - net zo groot als de neiging van critici om te proberen achter de bedoeling van de kunstenaar of de betekenis van het kunstwerk te komen - om méér te doen, bedoel ik, dan alleen maar waarderend knikken of gillend van het lachen weglopen (een reactie die - daar ben ik van overtuigd -door veel bezoekers aan moderne kunsttentoonstellingen als zeer bevrijdend zou worden ervaren). Veel moderne kunst vráágt om interpretatie - juist omdat de tentoongestelde objecten over het algemeen zo alledaags zijn. Immers: waarom zijn sinaasappelen en matrassen in een museum kunst, en bij iemand thuis gewoon sinaasappelen en matrassen? Welke extra betekenis ziet de kunstenaar in die doodordinaire objecten?

Meer dan een interessant idee

Rudi Fuchs zegt over dit probleem enkele behartens-waardige dingen. Ik citeer die uit de interviewbundel die hij maakte met Abigail Esman, onlangs verschenen onder de titel *Vervulde verlangens*. Fuchs onderstreept dat het onbegrip dat veel museumbezoekers etaleren te maken heeft met de individualisering in de kunst - het feit dat veel kunstenaars zijn overgestapt van het maken van kunst in een voor iedereen herkenbare vorm en context naar een puur persoonlijke zienswijze.

Belangrijker is, althans volgens Fuchs, dat de kunst met het dadaïsme een volstrekt verkeerde richting is ingeslagen. ‘Sinds Duchamp is het niet langer zonder meer normaal dat een kunstenaar een schilderij of een beeld maakt. Met evenveel recht kan een kunstwerk nu ook een videowerk zijn of een performance of een installatie,’ zegt hij daarover in de catalogustekst die hij schreef voor de tentoonstelling die hij in het voorjaar van 1996 in het Stedelijk Museum organiseerde rondom het late werk van Edvard Munch. Kunstenaars als Marcel Duchamp zouden door het tentoonstellen van eenvoudige gebruiksvoorwerpen het publiek het idee hebben gegeven dat het in de kunst niet gaat om het tentoongestelde object zelf, maar om de ideeën die de kunstenaar had - ideeën waarvan het kunstobject slechts een soort aanduiding is. Dat zou ervoor hebben gezorgd dat museumbezoekers niet meer weten hóe ze een kunstwerk moeten benaderen, zonder bijbehorende verklaring of explicatie. Zeker waar het gaat om een ‘traditioneel’ kunstwerk, zoals een schilderij, weet het publiek

niet meer waar het naar kijken moet, aldus Fuchs. In een van de interviews met Esman zegt hij: ‘Onlangs keek ik naar mensen die schilderijen stonden te bekijken [...]. Ik bemerkte een soort hulpeloosheid in hun manier van kijken en daardoor realiseerde ik me dat het best eens kan zijn dat er een hele generatie is die niet meer weet hoe je een schilderij moetbekijken. [...] Ikbedachtdat men weinig benul meer heeft omdat men helemaal in de war is door neo-dadaïstische spullen. [...] Vergeleken met een schilderij van De Kooning is een boeket bloemen van Jeff Koons - om van al het neuken maar te zwijgen - simpel. Het is eigenlijk alleen als kunst aanvaardbaar wanneer er een soort geschreven theorie achter zit, of een sociologie van Derrida of van andere denkers.’ [...] ‘Duchamp heeft een hoop kwaad aangericht. Het urinoir, het fietswiel, het flessenrek - het zijn ideeën die niet verder ontwikkeld kunnen worden. [...] Het gaat erom dat een kunstwerk op zichzelf iets te bieden moet hebben, door de manier waar-

op het gemaakt is, wat het in de kern is; dat het niet alleen maar een interessant idee is.'

Een schilderij vraagt tijd, vindt Fuchs: je moet de tijd nemen om ernaar te kijken, om het beeld en de manier waarop het gemaakt is op je in te laten werken. Een object dat bekend is uit de werkelijkheid, en daaruit geïsoleerd in een galerie of een museum wordt geëxposeerd, levert na een aanvankelijk schok alleen nog maar herkenning op en ook gewenning, want na enkele van dat soort objecten te hebben gezien neemt de doorsnee museumbezoeker niet meer de moeite om kunstwerken werkelijk met aandacht te benaderen. Deze 'verkorte' manier van kijken zou zijn 'gelegitimeerd' door Duchamp; door simpele objecten te hebben geïntroduceerd in een museale context, zou hij het idee in de wereld hebben gebracht dat je ook een schilderij vluchtig kunt bekijken, 'in het voorbijgaan, in één oogopslag.'

'Als je een gedicht leest en je wilt het begrijpen, moet je alle woorden lezen. En als je een schilderij wilt bekijken en het wilt begrijpen [...] dan moet je er de tijd voor nemen. Je moet het lezen alsof het een gedicht was: van detail tot detail', aldus Fuchs.

Verzet tegen de tijd

Fuchs' opmerkingen in *Vervulde verlangens* passen in zijn, in woord en geschrift al eerder geuit verzet tegen de opvatting dat de *mainstream* van de kunst van de twintigste eeuw bestaat uit 'nieuwe' kunstvormen, zoals de installaties, de film- en videokunst, en de *performances*. In de eerder aangehaalde catalogustekst sprak Fuchs al van zijn bewondering voor schilders als Munch die zich niets aantrokken van de neigingen van modernistische kunststromingen om het schilderij als 'verouderd' aan de kant te schuiven en die in plaats daarvan rustig zijn blijven schilderen. Begin jaren zeventig, stelt Fuchs in zijn catalogustekst, 'was er een situatie ontstaan waarin serieus besproken werd of het schilderij, als categorie van artistieke expressie, nog wel zinvol was, of het nog toekomst had. Vergeleken met al die nieuwe strategieën van kunstmaken die toen tot ontwikkeling gekomen waren, in de nasleep van de Pop Art en vooral ook in de uitdrukkingsvormen van de zogenoemde Conceptual Art, zag het schilderij eruit als een buitengewoon *antieke* vorm. Het schilderij was ook, in de perceptie van toen, een beperkte vorm, aan beperkingen van haar medium gebonden, terwijl het gebruik van taal, video, performance en fotografie zoveel opwindender en zoveel modernerwas. Het leek erop [...] dat de nieuwe media de kunst dichter in de buurt konden brengen van de werkelijkheid.'

En dat was, althans dat vond men in die tijd, belangrijk, want van de (modernistische) kunst werd in de eerste plaats politiek en sociaal engagement gevraagd. Geen artistiek middel werd dan ook onbeproefd gelaten. Maar - zo constateert Fuchs - gelukkig is tegenover die snelle afwisseling van steeds nieuwe artistieke vormen de schilderkunst blijven bestaan. En het is juist tegen die snelle ontwikkeling, tegen de snelheid op zich, dat schilders zich met hun werk hebben afgezet. Iemand als Munch is daarvan een voorbeeld -een 'grote, eenzame figuur', en 'voorbeeld van een kunstenaar die zich schrap zet tegen de tijd en die zijn gang blijft gaan.'

Wat Fuchs in woord doet in *Vervulde verlangens*, bleek in daad uit de serie tentoonstellingen met werk van zeer uiteenlopende kunstenaars (veelal schilders!) die hij onder de titel *Couplet* organiseerde in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Menigeen, en zeker de kunstcritici van kranten en weekbladen, vroeg in meer of minder bedekte termen naar de verbanden die Fuchs in die tentoonstellingen legde tussen de verschillende exposanten. Hij zelf hield zich verre van een antwoord, niet alleen omdat hij op een dergelijke vraag geen antwoord wil geven (nog even afgezien van het gegeven dat hij, zoals hij vaak benadrukt, veel van zijn tentoonstellingen op intuïtieve manier in elkaar zet), maar ook omdat hij het publiek bij voorkeur met onverwachte combinaties van qua tijd en karakter volstrekt verschillende kunstwerken confronteert. Hij doet dat bewust, niet vanuit een gebrek aan visie op de kunst of de kunstgeschiedenis, maar omdat hij het doorsnee-museumpubliek wil dwingen om zelf te kijken en op basis daarvan te oordelen.

Een ongelooflijk traag iets

Ondertussen is het maar de vraag of Fuchs gelijk heeft

met zijn opvatting dat het door Duchamp en diens navolgers (Pop Art, neo-dada of postmoderne kunst) is gekomen dat de huidige museumbezoeker veel kunst als een simpel gegeven opvat en (te) snel voor gezien houdt. Uiteraard lokt een urinoir niet werkelijk uit tot contemplatieve betrachting; dat geldt zowel met terugwerkende kracht voor Duchamps oer urinoir, *Fountain*, als voor hedendaagse, maar op Duchamp teruggrijpende vergulde of verchroomde piespotten van kunstenaars als Robert Gober. Maar geldt datzelfde niet voor de abstracte kunst van Mondriaan en Malevich? Veel van het werk van Mondriaan is, losgezien van zijn idee over een 'nieuwe beelding' die de mensheid een zicht zou moeten geven op een 'universele harmonie', voor veel mensen niet meer dan een collectie gekleurde rechthoeken en strepen. En is het werk zelf ook niet al lang links ingehaald door de afbeelding ervan - dat wil zeggen, door de *merchandising*-en reclamevarianten die er in de wielersport of in de mode van in omloop zijn, waardoor het tot een simpel 'teken' en dus tot een karikatuur van zichzelf is geworden?

Daarnaast gaat Fuchs volstrekt voorbij aan het gegeven dat er voor een groot deel van het potentieel kunstpubliek een absolute cesuur ligt bij het werkvan Mondriaan en Malevich. Mondriaan valt misschien nog nèt te vatten, vooral omdat ook voor de leek zijn ontwikkeling van min-of-meer figuratief naar abstract nog te volgen is. Dat het werk van een hedendaagse kunstenaar als Imi Knoebel (wiens werk eind 1996 in het Stedelijk was te zien) sterk leunt op Mondriaan en Malevich viel (te?) gemakkelijk te constateren. Maar wat precies de link (àls er al sprake is van een link) is tussen de klassieke, geometrisch-abstrac-te schilderkunst van Mondriaan en Malevich en de minimale of conceptuele kunst - de houtblokken of stalen platen van Carl Andre, de houten doossculpturen van Donald Judd en de wandtekeningen van Soll LeWitt bijvoorbeeld, alledrie kunstenaars die Fuchs zeer bewondert - valt voor een niet ingewijde al moeilijker te begrijpen. En dat zelfs het werk van Markus Lüpertz, wanneer we Fuchs moeten geloven, aan Mondriaan verwant is - dat is voor anderen dan zeer doorgewinterde *artwatchers* volstrekt onbegrijpelijk. Zonder Fuchs' gefilosofeer over 'typisch expressionistische kleuren', over het karakter van 'Nederlandse' versus de 'Vlaamse' kunst, over het verlangen naar het concrete, het nieuwe en het luidruchtige van de kunst van Amerikanen tegenover het zoekende en naar binnen gekeerde van de kunst van Europeanen, zonder die toch wel ernstig generaliserende begrippenparen die Fuchs hanteert, blijft het voor de gemiddelde museumbezoeker zwalken en is er voor hem of haar weinig verschil tussen een toiletpot, een stel stalen platen of een monochroom wit of zwart doek.

Hoe je het met andere woorden draait of keert, Fuchs' tentoonstellingen zijn tentoonstellingen voor mensen die de kunstgeschiedenis kennen en al die vaak volstrekt verschillende kunstuitingen van nu kunnen plaatsen in de context waaruit ze zijn voortgekomen. Maar Fuchs vindt dat, ongeacht wat er te zien is, de museumbezoeker zijn eigen zin maar moet zoeken, ook wanneer hij of zij geconfronteerd wordt met vijfentwintig stalen platen op de grond. Juist dat soort 'statements' zijn, aldus Fuchs, waardevol; kunstenaars als Andre dwingen museumbezoekers tot aandacht. 'Wat je zou moeten doen is ze als publiek in een situatie brengen waarin ze die dingen tegenkomen, en ze dan proberen aan te zetten tot nadenken over wat ze zien. Ik geloof dat de musea misschien zouden moeten proberen af te remmen. Ze zouden de consumptie van beelden moeten afremmen.' En dat kan beter via een traditioneel medium als het schilderij, dan via de nieuwere

media, immers: ‘Een schilderij is een ongelooflijk traag iets, vergeleken bij een videoclip.’

Verbeelding van de eigen omgeving

Het blijft de vraag of een dergelijke, nogal elitair-conservatieve attitude het museumpubliek niet eerder afschrikt dan aanmoedigt tot nadenken. Feit is -Fuchs constateert het zelf - dat in ieder geval onder jongeren de ‘nieuwe’ media beduidend populairder zijn dan meer traditionele media als de schilderkunst. Je kunt dat uiteraard afdoen als een gebrek - Fuchs doet het af met de mededeling dat niemand meer kan tekenen, en lijkt wat dat betreft net zo geborneerd over het

gebrek aan traditionele vaardigheden dat hedendaagse kunstenaars ten toon spreiden als een geboren querulant als Diederik Kraaijpoel.

Desondanks is het duidelijk dat veel jongere kunstenaars hun heil niet zoeken in het schilderen, maar in film- of videokunst, in installaties of in andere 'nieuwe' kunstvormen, waarin theatrale en *performance* elementen regelmatig terugkeren. Wat dat betreft is er duidelijk sprake van een reactie. In veel opzichten lijkt de kunst uit de jaren zeventig en tachtig slechts te interpreteren in het licht van datgene wat eraan is voorafgegaan; veel daarvan is ook verzand in formalisme. Hedendaagse kunstenaars zoeken naar middelen om zich aan dat formalisme te onttrekken, naar een manier om uitdrukking te geven aan een meer persoonlijke, en minder puur esthetische visie. Die kunst zit dichter op de huid van de individuele kunstenaar en is vaak op een heel directe manier verbonden met zijn omgeving, of zijn familie- of levensgeschiedenis. In veel gevallen maken deze kunstenaars gebruik van beelden of objecten die uit die eigen, directe omgeving stammen -doodordinaire beelden en objecten - en voor de kunstenaar een bepaalde persoonlijk-geladen betekenis hebben. Voor het publiek is het daarbij vaak moeilijk om door het alledaagse het bijzondere te zien. Ook binnen deze nieuwere kunstvormen hangt een goed begrip van het kunstwerk af van de mate waarin de kunstenaar in staat is om zijn kunstmiddelen een, het private overstijgende - metaforische, poë ticale - betekenis mee te geven. Soms lukt dat, soms lukt dat niet - maar òf het lukt heeft niet zo veel met de alledaagsheid van de objecten of de beelden te maken, of metbegrippen als 'snel' en 'langzaam', maar met de intensiteit van het werk en de overtuigingskracht van de kunstenaar.

Eigen leven

'Sommige kunstvormen, zoals bijvoorbeeld de minimal art uit de jaren zeventig en de conceptkunst, zijn gebaseerd op esthetische of theoretische principes die als een systeem werken en orde brengen. Ze maken van kunst een onderzoek. De kunst van nu hecht over het algemeen minder aan kunstgeschiedenis en theorie en is communicatiever, persoonlijker en meer verhalend van aard. Men maakt gebruik van of sluit aan bij de nieuwe communicatieve vormen van de informatie- en amusementsindustrie.' Dat zegt Anna Tilroe in de inleiding op haar laatste essaybundel, *De huid van de kameleon*.

Tilroe wijst er terecht op dat een groot deel van de contemporaine kunst verhalend is: veel moderne kunstenaars brengen geschiedenissen in beeld in een vorm die minder statisch en meer dynamisch is dan sculptuur of schilderkunst. En sommige van deze 'nieuwe' kunstwerken dwingen wel degelijk meer dan oppervlakkige aandacht af. In installaties als die van Kabakov, Louise Bourgeois of Bruce Nauman ontvouwt het verhaal zich geleidelijk, in je eigen hoofd. Videowerken als die van Gary Hill, van Bill Viola of Marijke van Warmerdam vragen eveneens om meer dan één snelle blik. Van formalisme is in het werk van deze kunstenaars nauwelijks sprake en ook kennis van andere, oudere kunst is niet noodzakelijk. Wie ooit *Precious liquids* van Louise Bourgeois (overigens een vrouw van al ver in de tachtig!) heeft gezien - 'heeft ervaren' is een betere uitdrukking - kent het gevoel in een herkenbare,

maar volstrekt tijdloze omgeving te zijn terecht gekomen. Ieder onderdeel van deze installatie is 'bezield' met een eigen 'poëtisch' leven: in een enorme houten ton filtert het licht van verschillende spots van boven door glazen retorten die op verschillende hoogten in ijzeren staanders zijn geplaatst en valt op een laagje water in een holle, groen uitgeslagen koperen plaat die dient als een soort van matras voor een smal, ijzeren ledikant. D*e* videowerken van Bruce Nauman (*Antro/Socio, Clown torture, Carousel*) en Gary Hill (*Tall Ships, Beacon e*n I *believe It is an image in Light of the Other*) overstijgen op een andere manier de ervaring van de dagelijkse werkelijkheid. Beiden 'verbeelden' het teruggeworpen worden op de eigen ervaring, van het gevoel van isolatie en vervreemding van anderen in een indringende metafoor. Nauman doet dat door het gesproken woord tot een volstrekte absurditeit te laten ontaarden (in *Clown torture* herhaalt een troosteloos uitziende clown tot in het oneindige kinderrijmpje *Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off Who was left*? *Repeat*...), Hill door je te confronteren met je hulpeloosheid in het contact met anderen (in *Tall Ships*

prevelen de geprojecteerde personen geluidloos woorden waarop - uiteraard - niets terug valt te zeggen).

Fuchs zegt ergens in de hierboven al eerder aangehaalde interviews: ‘Waar je als museum naar zou moeten streven is mensen in contact te brengen met de fantasie. Wat musea tegenwoordig doen, met al die videokunst en politiek correcte installaties, is mensen in contact brengen met de werkelijkheid.’ Het is maar de vraag of de confrontatie met een schilderij die fantasie meer voedt dan de confrontatie met een videoinstallatie. Fantasie is niet direct gekoppeld aan één specifiek medium, zoals de schilderkunst, maar aan de manier waarop een kunstenaar zijn ‘verhaal vertelt’.

Het is heel goed mogelijk dat de populariteit van installaties en videokunst te maken heeft met het gegeven dat deze ‘nieuwe’ media niet alleen ‘de taal spreken’ van het publiek van nu dat in kunst is geïnteresseerd, maar ook een verhaal vertellen dat mensen willen horen: een verhaal over het gebrek aan middelen om je te uiten anders dan in taal of in beelden die in veel gevallen tot cliché s zijn verworden - een verhaal dat niet gaat een gebrek aan fantasie, maar over een gebrek aan middelen om tot een ander door te dringen.

Het is daarom jammer dat literatoren zich in hun schrijven over beeldende kunst bijna uitsluitend beperken tot de meer traditionele kunstvormen, zoals architectuur, beeldhouwwerk, schilderijen, tekeningen en fotografie. Jacq Vogelaar zegt in zijn laatst-verschenen essaybundel *Uit het oog* dat hij niet probeert om beeldende kunst te beschrijven, en ook niet om er een interpretatie van of commentaar op te geven. Hij geeft de voorkeur aan een *parafrase:* een vertaling in het schrijven van wat de beeldend kunstenaar heeft geprobeerd te doen, ofwel: iets in zijn eigen medium - de taal - doen, wat de kunstenaar in beelden heeft geprobeerd. *Uit het oog* bevat van dat ‘terugkijken’ mooie voorbeelden. Toch zou ik in dat boek graag óók een essay hebben aangetroffen naar aanleiding van, bijvoorbeeld, het werk van Hill, van Van Warmerdam, of desnoods van het werk van een van de jongste Engelse kunst-‘sterren’ als Damien Hirst of Sarah Lucas.

Kijken is dan weliswaar de kunst, maar het verwoorden van die ervaring is niet iedereen gegeven. En zolang literatoren zich beperken tot vooral de traditionele kunst blijft het - om met de auteur van de Groene te spreken - behelpen met de professionele kunstcritici.

Literatuur:

Abigail R. Esman/Rudi Fuchs, *Vervulde verlangens*. Gesprekken over de kunst in onze tijd. Amsterdam, Meulenhoff, 1997.

Rudi Fuchs, ‘Hardnekkigheid’. In: *Munch en na Munch*. Catalogus bij de tentoonstelling in het Stedelijk Museum, Amsterdam 16.4. 1996-9.6. 1996.

Paul Kempers, ‘Kijken is de kunst’. In: De Groene Amsterdammer, 21 augustus 1996.

Henk van Os, *Beeldenstorm. Close-ups van kunst uit Nederlandse musea*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997.

Anna Tilroe, *De huid van de kameleon. Over hedendaagse kunst*. Amsterdam, Querido, 1996.

Jacq Vogelaar, *Uit het oog. Beeldverhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1997.

Pieter de Nijs (1953) studeerde Nederlands en kunstgeschiedenis in Amsterdam. Hij schrijft over beeldende kunst voor o.m. De Groene Amsterdammer en is eindredacteur van BZZLLETIN.

Jacq Vogelaar
Sprekende beelden

undying accents
repeated till
the ear and the eye lie
down together in the same bed
William Carlos Williams, *Song*

'Waarom schrijven zo weinig literatoren over contemporaine kunst, terwijl er in die beeldende kunst wé l frequent wordt gereageerd op de hedendaagse literatuur?' Dat is eerder een stelling dan een vraag; afgezien daarvan: er is nogal een verschil tussen 'schrijven over' en 'reageren op'. Wat houdt dat in, mag je je afvragen, schrijven óver beeldende kunst? Zeker wanneer bedoeld is: als schrijver, niet als criticus.

Als ík schilder of beeldhouwer was, zou ik alles in het werk stellen om niet door woordkramers te worden ingepakt. Jawel, ze hebben het goed met je voor, schilderte, niemand die jou beter begrijpt dan zij en niemand die beter kan zeggen wat jij ('eigenlijk') wilt zeggen - maar opgepast, voordat je het weet, is niet meer te zien wat jij hebt gemaakt en is het (betekent het) nog alleen wat zij ervan maken: ingepakt is het en de potentië le kijker leest nog alleen wat er op het etiket staat; de verpakking, de gebruiksaanwijzing. Is dit een karikatuur? Niet als je de gemiddelde catalogus inkijkt.

Een voorbeeld. Onlangs zag ik in Berlijn een overzichtstentoonstelling van Edward Kienholz: tweehonderd werken waren bijeengebracht, voornamelijk assemblages. Naast deze fantastische, geestige, grimmige, met veel plezier in elkaar gestoken, getimmerde, gelaste, lekker smerig met verf of polyester beschilderde wonderkijkdozen hingen lappen van teksten, die ook letterlijk in de catalogus te vinden zijn; 'werkcommentaren' heten ze, geschreven door twee Amerikanen, Rosetta Brooks en Walter Hopps. De laatste was een van de samenstellers van de tentoonstelling en de eerste galeriehouder van Kienholz, al in 1953, en levenslange kompaan - je mag dan toch verwachten dat zo'n man iets van het werk begrijpt. Je zal maar zo'n vriend hebben; vlak trouwens Kienholz' laatste vrouw, in 1981 door hem met terugwerkende kracht tot co-auteur van al zijn werk vanaf 1973 benoemd, ook niet uit. De ellende begint al bij een eenvoudig reliëf uit 1958: 'Dit werk is een bijtend commentaar niet alleen op het zoeken naar God in het Heelal, maar ook op de wedloop met de Sovjetunie en de USA om de verovering van het luchtruim ten tijde van de Koude Oorlog'. Dit is géén satire, ik zeg het er maar bij. Wat je ziet is een dwarsdoorsnede van 'n rare machine die het midden houdt tussen een camera en een tractor; uit 'n klein kinderkakstoeltje blaast een panterkop.

Nog een paar citaten. *Conversation piece* (1959): 'De zakelijke titel versluiert de grote bitterheid die Kienholz voelde ten aanzien van de behandeling van de oorspronkelijke bewoners van de Verenigde Staten.' *Mother Sterling* (1959): 'Mother Sterling (een toespeling op Moeder Courage) staat rechtop als een getraumatiseerde oermoeder die haar mishandelde baby's bescherming biedt.' *The Psycho-Vendetta Case* (1960): 'Deze kast stelt een aanklacht tegen de doodstraf voor.' *History As A Planter* (1961): 'Ditwerk is een zeer indrukwekkend gedenkteken voor de Holocaust.'

Zo gaat dat maar door - en dit zijn nog maar alleen de beginregels van de begeleidende teksten bij een paar vroege werken; als er iets zakelijks over een werk

gezegd wordt, is dat niet meer dan een opsomming van wat er aan materiaal en onderdelen gebruikt is, dus wat 'n kind met eigen ogen kan zien. Er liepen nogal wat kinderen op de tentoonstelling rond, die hadden gelukkig geen oog voor die teksten. Zelden ook zoveel mensen in een museum zien lachen - en dan niet het besmuikte lachje dat je wel ziet bij de flauwiteiten uit de *conceptual*-hoek. Zo verdenk ik mensen die de

bedenksels van Wim T. Schippers en dergelijke leuk vinden er altijd van dat ze helemaal niet van kunst houden. En vergelijk die slappe hap eens met het werk van Kienholz!

In het gastenboek waar iedereen z'n commentaar op de Kienholz-tentoonstelling kwijt kon, meldde de ene na de andere bezoeker hoezeer hij of zij aan het denken was gezet - hoe stichtelijk, en dat bij zo'n rabauw als Kienholz. Denken waarover? vraagje je dan af. Terwijl de kunstenaar je juist aan het kijken wil zetten (wat ook 'n manier van denken kan zijn), leiden de begeleiders de aandacht af van het werk - in dit geval werk dat je alle mogelijke dingen (letterlijk) vertelt, dat uitstekend in staat is voor zichzelf te spreken en wel op 'n heel eigen manier; en de boodschap die je meekrijgt is: Kienholz kon het zelf niet zeggen, arme man (gelukkig is hij dood), maar hierover gaat het, dit stelt het voor, zo is het bedoeld...

De crux zit 'm in het zo gemakkelijk klinkende woord je ‘over’. Laat ik voor het gemak een optische metafoor nemen en ‘over’ opsplitsen in drie verschillende posities vanwaaruit je een kunstwerk kunt benaderen: van achteren, van voren en van opzij.

Van achteren. Zie bij wijze van voorbeeld de Erven Kienholz: de uitleg van mensen die in hun ‘werkcom-mentaren’, vanuit een bevoorrechte positie van *insiders*, vertellen waar het werk over gaat, welke onderwerpen het behandelt en met welk oogmerk. Zij menen kennelijk dat de kunstenaar een steun in de rug nodig heeft en gesouffleerd moet worden. Als kijker zou ik zeggen: hij wordt van achteren gepakt. Dit is het type *Wichtigmacher*, dat niet erg veel vertrouwen heeft in wat werk zelf vermag en daarom het gewicht van een kunstwerk laat afhangen van de zwaarte, hoogte, diepte van het onderwerp dat behandeld of afgebeeld wordt - het werk geïnterpreteerd als illustratie.

Van dit type commentaar dat, voorbijgaand aan de manier waarop iets gemaakt is, uitsluitend op inhoud en betekenis is gericht, verschilt een formalistische benadering niet wezenlijk, wanneer het een kritiek is die voornamelijk informatie over achtergrond en omgeving biedt. Dat is depositie frontaal van voren, misschien sympathieker omdat ze een meer zakelijke taal hanteert. Oog in oog met het kunstwerk - of dat nu een muziekstuk, roman, gedicht, film, schilderij of installatie is - praat men over alles behalve over wat men nu precies gehoord, gelezen of gezien heeft; het werk wordt in ‘informatie’ ingebed. In het gunstigste geval biedt dat de lezer van die toelichting de mogelijkheid vervolgens met een ruimere blik naar het werk zelf te kijken; in het slechtste geval ziet hij alleen maar de criticus die zich vóór het werk heeft geposteerd - zie mij: hoeveel ik weet, hoe goed ik kan kijken, kom en volg mij! Daar hoef je niet zo zwaar aan te tillen, hoe irritant dat kenners- en liefhebbersgedoe ook is; in de praktijk neem je de kritiek die in beeld is gaan staan op de koop toe, waarom zou je immers één criticus tot leidsman nemen? Informatie kun je altijd wel gebruiken. Maar voor begrijpen en ervaren - noem dat in onderscheid van alles wat gelijkschakelend tegenwoordig ‘interessant’ heet, toch maar uitdrukkelijk esthetische ervaring - daarvoor komt iets heel anders kijken; geen schrijver over kunst kan die ervaring voorschrijven of vervangen, maar wel saboteren of bevorderen; een andere mogelijkheid is dat hij laat zien hoe die ervaring tot stand komt en hoe begrijpen concreet in z'n werk gaat - zo'n verslag kun je ook eenvoudig zien als *voorproef.*

Daarmee kom ik bij een derde positie, die van opzij. Van voren ofvan achteren, in welke positie, met welke bedoelingen dan ook, de moeilijkheid zit 'm waarschijnlijk vooral in het taalgebruik. Een begrip bijvoorbeeld dat voortdurend tot misverstanden leidt, is ‘beeld’: wat is er in een kunstwerk zelf beeld, naar watvoor beelden verwijst

het, wat voor beelden roept het op, én worden die beelden door een beschrijving in taal gedekt en wat is de overeenstemming tussen beeldtaal en beeldspraak? Wat 'n knoop, dat beeld. Toch begint bij het beeld zowat alles, ook alle problemen. Laat ik één eindje uit de kluwen trekken. Stel dat het waar is dat de hele samenleving vandaag de dag beeld geworden is, wat onder meer wil zeggen dat elk ding het beeld is van iets anders en meer lijkt te zeggen, dus suggereert, over iets dat je niet ziet dan dat het direct zelf iets betekent. Als. Wat kan de schilderkunst anders doen dan zich terugtrekken op wat zij als meest eigene heeft, het pictorale; negatief geformuleerd: datgene wat met geen andere middelen getoond kan worden. Een andere mogelijkheid is op die

omnivore beeldvorming ingaan, ermee rivaliseren, overdrijven, zich de visuele verworvenheden van film, reclame, video enzomeer toe-eigenen, kortom door mee te gaan er commentaar op leveren, of sterker nog, door overaanpassing zich ertegen verzetten. Dat is ook een manier, of meer nog: een houding, met natuurlijk het grote risico dat ze niet van collaboreren en profiteren te onderscheiden is; met ironie dek je je misschien in de rug, maar het is wel de weg van de minste weerstand. Ik bepaal me even tot de eerste mogelijkheid. Daarbij kan ik mij goed voorstellen dat de kunstenaar die wil uitzoeken wat dan wel dat specifiek pictorale is, vooral wil vermijden dat dit beeld vereenzelvigd wordt met beeld in de zin van afbeelding of verwijzing (icoon of symbool) óf met het literaire beeld.

Er is een gemeenschappelijke oorsprong van schrijven en schilderen, die is terug te vinden in de uitdrukking ‘een sprekend beeld’: daarin vinden het beeld van de schilder dat spreekt (en vertaald kan worden) en de (letterlijke en figuurlijke) beelden waarin de schrijver spreekt elkaar. In beider *beeldspraak* is een bepaalde betrekking tussen beeld en woord, beeld en idee in het spel. Maar de verschillen overschaduwen al heel lang de overeenkomsten van beeldende taal en taal van het beeld. Een groot verschil is dat het beeld van de beeldende kunst van oudsher als een natuurlijk, direct, fysiek gegeven wordt gezien en het beeld van de literatuur als een artefact, iets uit de tweede hand. Dat verschil is onmiddellijk merkbaar aan de reacties die afwijkende vormen op het beeldende en het talige vlak uitlokken: afwijkingen in beeldvormen stuiten alleen binnen de gevestigde orde van de kunstwereld op weerstand - afgezien van de weerstand die niet-naturalistische schilderkunst in het algemeen wekt - terwijl afwijkingen in taal dubbel storend werken, als literaire ordeverstoring, maar eerst en vooral als aantasting van wat een taalgemeenschap als haar natuurlijke bezit beschouwt (die weerstand begint al bij een afwijkende spelling of typografie). Daar moet men wellicht ook de reden zoeken waarom er nauwelijks een literair ekwivalent voor nonfigura-tieve, abstracte schilderkunst bestaat. Behalve een literair product is een tekst immers altijd nog iets dat gemaakt is uit de taal die alle taalgebruikers als hun persoonlijk bezit beschouwen. Omdat elke zin is opgebouwd uit al bestaande betekenissen, is datgene wat abstractie is voor de schilderkunst, in de literatuur hooguit te benaderen door subtractie: het zoveel mogelijk verwij deren van context om wat geschreven wordt een directe, plastische betekenis te geven, zoveel mogelijk ontlast van verwijzingen naar de zogenaamde reële wereld.

Als poëzie wordt dat geaccepteerd, omdat die in net zo'n aparte orde thuishoort als beeldende kunst; proza is van iedereen. Als de moderne schilderkunst zich moet zien te onttrekken aan een alomtegenwoordige beeldvorming, moet de literatuur zich, min of meer analoog daaraan, teweerstellen tegen het vertellen, of om preciezer te zijn: tegen het naïeve vertellen dat de illusie van chronologica en psychologica voor reële causaliteit en samenhang aanziet. ‘I feel a story in picture terms’, die formulering van Kienholz interpreteer ik als de zojuist genoemde wens van de schilder om tot sprekende beelden te komen die buiten taal en interpretatie kunnen. Voor een schrijver betekent dat: op papier iets creëren dat hier en nu plaats vindt, even direct, plastisch, fysiek als in een schilderij of film. Hier raak ik een andere vraag, of er auteurs zijn die op dezelfde manier over de ervaring van het lichaam schrijven als beeldende kunstenaars? Ik heb ooit 'n paar jaar naar het werk van Francis Bacon gekeken om parallel daaraan - of er tegenaan - verhalen te schrijven, niet bedoeld als beschrijving of expressie van zijn schilderijen, maar als pendant in taal, om in het schrijven de

ervaring van de schilder mee te maken. *Alle Vlees* noemde ik de operaties in het corpus van taal en zinnen.

Het is dus ongetwijfeld ook uit een zekere naijver als ik mij wel eens met beeldende kunst onledig houd: terwijl in een schilderij alles tegelijkertijd aanwezig is, wat de kijker in één oogopslag ziet, althans in potentie, is het schrift lineair en aan tijd gebonden; een tekst is, of de schrijver dat nu wil of niet, net als een muziekstuk op uitvoering aangewezen om te bestaan. Het bekijken van een schilderij is daarom maar ten dele te vergelijken met het lezen van een tekst; dat ten dele slaat op het feit dat ook de kijker tijd nodig heeft om wat hij gezien heeft te verwerken; immers, pas bij nader toezien weet je wat je gezien hebt. Omdat dit

niet zonder taal kan, is nakijken zoiets als navertellen. En dat is nu precies het draaipunt waarop ik plaats neem wanneer ik, zoals in de ‘beeldverhalen’ in mijn bundel *Uit het oog*, naar schilderijen, tekeningen, foto's en andere beelden kijk en al schrijvend het geziene herzie: van opzij.

Van opzij zie je schilderij én kijker, richt je je blik op het proces van het kijken zelf, heb je zicht op schilderij én maker, dus op het werkproces. Daarvan maakt ook het kijken van de schilder deel uit, naar de dingen én naar zijn eigen werkstuk. Recht tegenover zijn doek ziet omgekeerd ook de schilder de werkelijkheid van opzij. Binnen mijn metafoor kan ik als schrijver over zijn werk, werk in de zin van activiteit en resultaat, op de plaats gaan zitten van de werkelijkheid waarover hij het heeft; ik kan zelfs, bij wijze van spreken, het woord nemen namens de dingen en het over zijn geschilderde visie hebben - ook dat is een vorm van terugschrijven.

Kortom, wat mij bij het schrijven van mijn beeldverhalen vooral voor ogen stond, is: hoe het werkt - en dat is nu precies wat er in het schrijven over kunst van achteren of recht van voren zovaak bij inschiet. Mijn scheve positie is natuurlijk geen oplossing voor kunstkritiek, meer een zijsprong. En ik kan van positie wisselen dankzij de taal, met haar vrijheid van de invulbare voornaamwoorden: ik kan bijvoorbeeld ik zeggen namens een afgebeelde figuur, die ik ook rechtstreeks met jij kan aanspreken; de derde persoon kan ik dubbelzinnig voor de schilder én zijn beeld gebruiken.

Maar wat ik vooral uit wilde proberen, is of ik in het schrijven dezelfde beweging kon uitvoeren als naar mijn gevoel in het schilderij, de tekening of de foto tot uitdrukking kwam. Hoe het werkt, slaat dus op het werkproces - hoe werkt verbeelding - en heeft betrekking op de indruk die een beeld op de kijker maakt. Beide kanten van de beeldvorming wilde ik in een beeldverhaal verwerken. Een eerste vereiste is dat je kijkt, dat wil vooral zeggen: doorkijken, dus niet meteen wegkijken wanneer je meent het wel gezien - begrepen, in een begrip gevat - te hebben, maar nog eens en nog eens kijken; die periscopische bweging van naderen, afstand nemen, omcirkelen en omschrijven en aldoende met andere ogen kijken en herzien, is al een verhaal op zich.

Wanneer je een roman of dichtbundel uit hebt, is wat daarvan na een tijdje overblijft vaak niet meer dan een toon; maar misschien is dat wel het belangrijkste: de stem, de adem, het ritme, het fysieke aan wat je gelezen hebt. Wat daarmee vergeleken van een schilderij overblijft aan toon, is een indruk die het resultaat (of een echo) is van kleur, licht, lijnen en vormen. Daar begint het beeldverhaal, daar spreekt het beeld van de stem en van de indruk, waarin ik mij het schilderij of de roman heb eigen gemaakt of misschien zelfs heb ingelijfd. Indruk en toon, wat is dat anders dan het oog en het oor, die William Carlos Williams in het motto waarmee ik ben begonnen op één kussen wil laten liggen, in één bed. Literatuur als het oor, beeldende kunst als het oog - in oorsprong zijn ze allebei evenzeer met lichamelijke functies verbonden; het ongrijpbare dat overblijft, is misschien wel de quintessence. Alleen voor de gelovige van esthetische denominaties geldt: oog en oor op één kussen, daar slaapt de duivel tussen.

Natuurlijk, het zou naïef zijn te denken dat je zomaar argeloos, als voor de eerste keer naar een schilderij kunt kijken. Maar je kunt argeloosheid wel spelen, tot op zekere hoogte - en om dat verschil, die speelruimte, gaat het; dat onderscheidt het van onnozele naïviteit. Die speelruimte verschaft je de nodige reserve, wezenlijkvoor de positie van opzij, waarvragen thuishoren als de bovengenoemde: wat is beeld in

onderscheid tot afbeelding, wat is verbeelding, wat spreekt er in een beeld, wat is er beeldend aan taal, wat onderscheidt het verhaal van de illustratie enzovoort. De inzet van de beeldverhalen is te ontdekken wat het beeld aan mogelijkheden heeft die tekst niet heeft, en omgekeerd. Dat is het ongeschreven verbond tussen beeldende kunstenaars en schrijvers die meer willen dan afbeelden en beschrijven. Het sprekende beeld laat iets zien dat hier gebeurt en wel zó - en dat wil een beeldverhaal vertellen. In tegenstelling tot een benadering van achteren of van voren, uitsluitend gericht op wat het kunstwerk betekent, wat het voorstelt, waaróver het gaat, interesseert mij in de positie vanuit de flank - een inkijkje nemend in het proces van de

beeld- en betekenisvorming -vooral waaróm het gaat: wat is de inzet?

Wat is de inzet? Niet wat de ene kunst over of tegen de andere te zeggen heeft, ook niet de wederzijdse beïnvloeding, maar hoe beide reageren op de wereld van vandaag, wat voor antwoord ze geven op de als vraagwaargenomen werkelijkheid. Dan gaat het over de middelen, en welke passende vorm de kijk van de schilder en de schrijver aanneemt. Beeldend kunstenaar en schrijver richten zich op dezelfde wereld, maar door hun verschillende middelen kijken ze anders en laten ze iets anders zien. Daar gaat het om, denk ik.

Jocq Vogelaar (1944) schreef gedichten, romans, verhalenbundels, kinderboeken en essays. Recente publicaties: Terugschrijven *(essays, 1987)*, De dood als meisje van acht *(roman, 1991)*, Striptease van een ui *(essays, 1993)* en Weg van de pijn *(roman, 1994). Onlangs verscheen* Uit het oog. Beeldverhalen *(essays, 1997)*.

Atte Jongstra
Waar mijn denken ophoudt

Er was eens een tijd waarin ik over de maatschappij nadacht. Veel. De maatschappij is daar niet beter van geworden, ik evenmin, maar daar had ik in die dagen nog geen vermoeden van. Ik dacht alleen maar. Mijn blik raakte verzeild in een taps toelopende koker, steeds nauwer, steeds enger, tot het punt waarin een onschuldig rondtoerende patrouille-auto van de gemeentepolitie de trekken aannam van een Gestapo-overvalwagen - het was de tijd dat alle ideeën over de vijand nog in termen van de Tweede Wereldoorlog werden uitgedrukt.

Lang geleden dus. Ik dacht en ik dacht.

Hoe denk je na? Wat is de beste houding? Rodin had daar heel bepaalde gedachten over. Iedereen moet maar doen wat hem of haar het beste bevalt, maar ik leun achterover, in een fauteuil als het moet, het liefst in mijn ergonomische, Zwitserse bureaustoel, speciaal ontworpen opdat het lichaam zo wordt ondersteund dat er denken vrijkomt.

In de tijd waarover ik spreek, was dat denken zoals gezegd maatschappelijk van aard, revolutionair van karakter, subversief van gevoel. Er moest gebroken, er moest gewenteld, er moest gekraakt, van alles moest radicaal anders. Ik heb me nog nooit op een uitzonderlijke gedachte betrapt, maar in die dagen dacht ik volgens de geijkte patronen, de platgetreden paden van de twintigjarige jeugd.

Rodin denkt het beste met neergeslagen blik, ik sla de ogen op en laat de blik langs de muren van mijn kamer weiden. In de tijd dat ik maatschappelijk dacht, mijn krakersjaren, hing er in mijn huis weinig aan de muur. Een in een container gevonden pianoklavier, een hunkerend landschapje op een veiling gekocht, een affiche dat vertelde dat buurtcafé C'est la Vie in de Amsterdamse Fannius Scholtenstraat haar jaarlijkse feest hield: ik had er al mijn krakersvrienden aangetroffen.

Zo'n interieur, zulke muren. Tot ik een kennis op bezoek kreeg.

‘Knus hier. Een beetje erg gezellig als je het mij vraagt.’

Een dag later hield ik beeldenstorm. Over bleef gipswit. Niets dat nog afleidde, de gezelligheid van de kloostercel waar misschien niet diep, maar wel hoog wordt gedacht. Zo verkokerden mijn gedachten nog meer, tot het punt waarop ik iets begon te missen.

Het is nu twintig jaar later. Als ik een politieauto zie, zwaai ik vriendelijk naar de agenten. Ik voel me een stuk maatschappelijker dan toen. Ik woon in een heel gezellig huis, dat is belangrijk geloof ik. Die gezelligheid is te danken aan een groot aantal beelden aan mijn muren. Schilderijtjes, prenten uit boeken, gesneden beeldjes. Bij het leunen en het weiden haakt mijn blik aan al die afzonderlijke dingen, ze roepen herinneringen op. En uit die herinneringen komt dan soms een gedachte op, een eigen gedachte, hoeveel anderen voor mij ook hetzelfde hebben gedacht.

Zonder deze beelden kan ik niet meer denken:

Een prent van de negentiende-eeuwse meesterlitho-graaf Keulemans, met een ijsvogeltje er op. Mijn favoriete vogeltje, vraag me niet waarom.

Twee foto's van een rietkraag, waarin een piepklein houten huisje dat ‘Voor anker’ heet.

Een gietijzeren kop van een Tataar met pijp waarin je een kaars kunt steken, gekregen van mijn Oekraïense vriend Irvanets.

Een scheef geschilderd scheepje dat door een tweede scheef scheepje wordt aangevaren.

Een naïef doekje waarop het plaveisel als water tussen de huizen stroomt.

Een litho van de hengelvis.

Een ingelijst plaatje uit een Amerikaanse encyclope-

die, waarop de eieren van twintig uitheemse vogels staan afgebeeld.

Een sorbetfoto uit een Italiaanse ijssalon.

Een met een pen getekende kievit die alleen dankzij de pentekening blijft staan op zijn ver naar achter geschoven pootjes.

Twee opgeprikte vlinders in een lijstje.

Een broos gekonterfeit kerkje tussen waaibomen dat Van Gogh (je denkt bij dit kerkje nooit aan een andere schilder) nooit zo zou hebben geschilderd.

Een foto waarop een naaktmodel de brekelijkheid van de vrouwelijke gang verbeeldt: voorover, de voeten in pumps à la Katrien Duck, de handen in amforen.

Een serie getekende boerenkoppen, die achtereenvolgens de gemoedsbewegingen ‘ik ben Jezus’, ‘ik weet het ook niet’, ‘gelooft U het zelf?’ en ‘we moeten wel’ uitdrukken.

Twee aardappelen op een steendruk in een gouden lijst.

Een zeegezichtje in olieverf op hardboard.

Een ingelijste aquarel van een boerenbont bakje.

Een bloemkool waar een bliksem uit slaat.

Een tandprothese in zilver, roze en wit op een achtergrond van hout: een reclameprent van de firma Vitallium.

Een grote zeefdruk, waarop heel veel spinazieblaad-jes, getiteld ‘Een half pond’.

Een houten beeldje van Don Quichot met een boek in handen.

Twee schilderijtjes van oude vrouwenkoppen, waarvan de rechter door Alzheimer is bezocht.

Mijn huis is niet zo groot. Het raakt steeds voller. Gisteren vond ik in een container aan de overkant van de straat een elandengewei. Een zestender, had ik altijd al willen hebben. Er zat nog een ijzerdraadje aan, ik kon hem zo ophangen. Tijdens mijn Tunesiëvakantie kocht ik voor een paar dinar een opgeprikte schorpioen in een onhandig toeristenlijstje.

Zulke dingen maken mij gelukkig. Ik kijk er elke dag naar en krijg gedachten. Uit die gedachten zijn in de loop der jaren een aantal boeken voortgekomen. Ik geloof dat ik ze zonder alle beelden aan mijn muur nooit had kunnen schrijven.

Hebben schrijvers een voorkeur voor naïef, onnozel en onhandig als het gaat om beeldende kunst? Ik geloof het niet. Ik kan alleen maar zeggen dat ik me tussen zulke beelden het prettigste voel. En wie zegt dat ik niet ook vertederd raak door de treinenhobby van Delvaux? Waarom zou ik ontkennen door de bezeten achttiende-eeuwse, Engelse schilder Richard Dadd te zijn gegrepen, door de nostalgie van Siert Dallinga, door de geest van Rob Scholte, door de gestrengheidvan Eli Content, door hetplantaardigevan Erik Andriesse, de humor van de schilder Duchamp, het stijve gevoos bij Balthus... Dat ik van Burne-Jones hou, van Matisse, Vermeer, Van Eyck, Piranesi, of die gekke schilder uit Ostende die nog bij zijn moeder woonde en van wie de wereldberoemde naam me nu ontschiet...

Laten we zeggen dat ik steenrijk was. Alle kunst van alle schilders te koop. Wat zou aan de muren in mijn kamer hangen?

Hier schiet me een woord te binnen.

‘Onvoltooid’.

Het nadeel van grote kunstwerken is dat ze vaak af zijn. Klaar. Ik kijk graag naar zulke kunstwerken, maar ik zou er niet tussen kunnen leven. Ze zijn er te groot voor. Ik stel me voor dat ze op me af zouden komen als de wandelende bomen in het beroemde Birnham-woud uit Shakespeares *Macbeth*. Is het meteen gedaan met de daad. Uit.

Grote kunstwerken doen denken. Ze roepen associaties op, gevoel waarvan je niet wist dat je het in je had, gevoel ook dat je kent, maar dat ergens onder in je geheugen lag weg te stoffen.

Ik gaf een kleine inventaris van wat in mijn werkkamer aan de muur hangt. Elke dag leun ik achterover in mijn Zwitserse stoel en laat mijn blik weiden. Allemaal afbeeldingen die niet meer willen zijn dan zichzelf.

Veel is het niet. Doodgewone dingen.

Ik heb geschreven dat ik gedachten krijg van de beelden aan mijn werkkamermuur. Dat is zo. Want zo doodgewoon zijn ze ook weer niet, zeker niet nu ze allemaal bij elkaar hangen. Als ik visite heb, wordt

vaak gezegd dat mijn collectie bizar is. Dwarse dingen, die je op het verkeerde been zetten. Ik heb er maar een reactie op: dwars is wat mij betreft heel gewoon. Toen ik twintig was, was ik al dwars. Waarschijnlijk altijd al geweest.

Ik krijg gedachten van de beelden aan mijn werkkamermuur. Uit die gedachten zijn een aantal boeken voortgekomen. Is dat zo? Ik weet het niet. Over de werking van andermans kunstproducten op je eigen gedachtenleven is het laatste woord nog niet gezegd, of het nu grote of kleine kunstproducten betreft. Ik heb er een heel eenvoudig, gemeenplaatselijk idee over: de aanblik van een beeldend werk betekent helemaal niets als je er niet op een of andere manier van uit het evenwicht raakt.

Ik kijk opnieuw naar de beelden aan mijn muur, achterover in de stoel die ik noemde. Deze gedachte schiet tevoorschijn: misschien moet dit stuk dan ook maar in verwarring eindigen, en als ik mezelf tegenspreek, nou dan hebben we dus op zijn minst een paradox.

Laten we zeggen dat mijn wateren woest en ledig raken als ik de blik over de werken aan mijn muur laat weiden. Als je eenmaal op het verkeerde been staat, dan gaat de geest waaien.

Houdt het denken op, begint het doen.

Atte Jongstra (1956) publiceerde de verhalenbundels De psychologie van de zwavel *(1989) en* Cicerone *(1992) en de romans* Groente *(1991) en* Het huis M *(1993). Onlangs verscheen zijn essaybundel* Familieportret *(1996).*

A.L. Snijders
Een hek in de woestijn

Op veertien januari 1957 vertelde een norse antropoloog me in de bus van Amsterdam naar Den Haag twee verhalen. Ik was twintig jaar oud en zat iedere ochtend in die bus, want ik was leerling aan de Haagse academie voor beeldende kunsten en woonde in Amsterdam.

De man was een jaar of vijftig en zal nu waarschijnlijk dood zijn. Hij was een cynicus en vertelde zijn verhalen toen hij gehoord had dat ik een kunstopleiding volgde. Het eerste verhaal was eigenlijk geen verhaal, maar een beschouwing. Als een matroos na een nacht drinken en bordeelbezoek in het eerste zonlicht de laatste straten van Rio de Janeiro achter zich laat en het vrije veld inloopt en kotst, natuurlijk kotst, dan groeit juist op die plek vier dagen later de mooiste paddestoel. ‘Dat is kunst jongen, zo is kunst. Jij moet helemaal niet naar een academie, daar leer je niks, je moet leven!’ Ik was geen partij voor de antropoloog en keek zwijgend naar de vuile sneeuwranden langs de snelweg naar Den Haag.

Een kwartier later vertelde hij dat hij onderzoek had gedaan bij indianenstammen in het Amazonegebied. Hij was bij een beeldhouwersstam geweest. Daar waren ongeveer tien mannen en jongens vrijgesteld van de dagelijkse beslommeringen, zij maakten houten beelden. Als zo'n beeld klaar was, werd het geplaatst in het midden van het aangestampte lemen plein tussen de hutten. Iedereen hield op met werken en kwam kijken. Dat duurde een paar uur, niemand gaf commentaar, men keek, de ogen dronken. Aan het eind van de dag werd het beeld opgetild en begraven. Een staand beeld werd rechtop begraven in een kokergraf, een liggend beeld ging horizontaal de grond in.

Ik vroeg de antropoloog wat dit alles te betekenen had. Stel je voor, zei hij, dat je de *Nikè van Samothrace* maar één keer in je leven mocht zien, en dat er geen afbeeldingen waren om je herinnering levend te houden, hoe zou je dan kijken? Ik kon daar geen antwoord op geven - ik fietste elke dag langs een beeld van Hildo Krop, mijn ogen scheerden erlangs, maar zagen het bijna nooit. Daar stond tegenover dat ik wel vaak het Stedelijk even binnenliep om naar één schilderij van Matisse te kijken, een paar minuten maar.

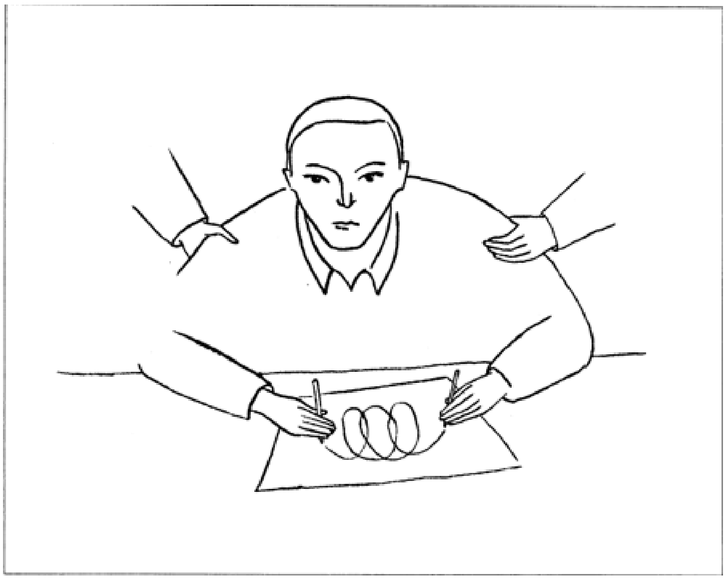
Vorig jaar was ik op het atelier van Joost Conijn. Hij had een fiets gemaakt die alleen achteruit reed. Je kon er niets aan zien, het ding had twee wielen, een frame, een stuur, een zadel, trappers. Maar als je erop ging zitten en de trappers in beweging zette, reed je achteruit. Je had altijd iemand nodig die naast je reed op een gewone fiets en die je aanwijzingen gaf wat er achter je gebeurde. Een gids, een goeroe of een geleidehond, kies maar. Toen de constructeur zijn eerste grote tocht op het apparaat ging maken, achter de duinen, van noord naar zuid, nam hij voor alle zekerheid twee meefietsers mee. Het leek veilig, maar dat was het juist niet - de twee verloren na ongeveer vijftig kilometer hun concentratie en fietsten al pratend van de achteruitrijder weg. Die kwam in botsing met een Duitse toeriste en de fiets werd totaal vernield.

Ik schreef over dit voorval een krantenstukje. Daarin vertelde ik ook iets over een collega die verontwaardigd was over de zinloosheid van het achteruitfiets-ontwerp.

Zijn kwaadheid betrof trouwens voornamelijk het feit dat dit alles gebeurde in een officiële kunst academie die gesubsidieerd werd met zijn belastinggeld. Ik legde hem uit dat je cultuur op verschillende manieren kunt definiëren, alle onbevredigend natuurlijk, maar dat ik - op dat moment tenminste - de tolerantie tegenover het overbodige en onnuttige hoog in het vaandel droeg.

Een jaar later zag ik foto's die Joost Conijn had gemaakt in een woestijn in Marokko. Hij was daar ongesubsidieerd naartoe gereden in een Peugeot waarin hij een batterij gasflessen had gemonteerd. Gas is goedkoop. Achter de auto hing een aanhangwagen

met een hek. Dat hek was gemaakt van een Citroen DS. Het was een pre-elektronisch hek. Als je met de auto kwam aanrijden, drukte je een pal naar beneden en het hek opende zich door middel van een veer. De maker had een vriend bereid gevonden hem als bijrijder te vergezellen. Dit was een goede keus geweest, want die vriend was eens onvoorbereid naar de Noordpool gefietst. Dat was zo gegaan: hij fietste van zijn kamer in een buitenwijk van Breda naar het centrum om een pakje sigaretten te kopen. Onderweg kreeg hij het plan om door te fietsen naar de Noordpool, en dat deed hij. Zo iemand is geschikt om als eenmalige daad een hek te plaatsen in een Marokkaanse woestijn. Want zo zou het gaan, alle moeite zou voor niets zijn, het hek zou achtergelaten worden nadat ze het mechaniek beproefd hadden.



(tekening: Gijs Müller)

En zo gebeurde het ook.

Ik schreef er weer een stukje over en weer liet ik mijn collega figureren, wiens kwaadheid ik op voorhand al iets getemperd had door hem erop te wijzen dat het hele project uit eigen zak betaald was en dat de gemeenschap er niet onder hoefde te lijden. Toen hij toch nog iets mompelde over maatschappelijk parasitisme en milieuvervuiling, moest ik hem wijzen op zijn regelmatig verblijf in de Alpen, waar hij zich mechanisch naar boven liet trekken om daarna op ski's weer naar beneden te suizen - en dat ook nog meerdere keren per dag.

Het bleef enige maanden stil - toen kreeg ik een brief van een lezer die Conijn van plagiaat beschuldigde. Christo had deze dingen al veel eerder gedaan en beter, want daardoor realiseerden we ons dat het dage-

lijks leven zinloos is. Ik schreef de lezer terug dat de Weg bestendig daadloos is, maar dat toch niets ongedaan blijft. Ik schreef hem ook dat plagiaat in de kunst niet bestaat, omdat niemand iets anders kan doen dan de schepping herhalen. Ik schreef hem bovendien dat als de verpakkingen van Christo een boodschap hebben, Christo een lui is (wat ik inderdaad vermoed). Daarbij schreef ik ook nog dat ik niet van beroemde levende kunstenaars hield, alleen van dode en onbekende. En eigenlijk had ik hem moeten schrijven dat ik überhaupt niet van kunst houd - dat speeltuingedoe met jaarabonnement. Maar dat heb ik niet gedaan ik wil ook nog iets voor mezelf houden.

A.L. Snijders (1937) is waarschijnlijk de enige liberaal-anarchist die les geeft op een politieschool. Daarbuiten is hij varkenshoeder en columnist voor een combinatie van regionale bladen. Eind 1992 verscheen zijn dubbeldebuut lk leef aan derand van de wereld *en* Het kalme glijden van de boot naar de waterval, *in het voorjaar van 1993 gevolgd door* De taal is een hond. *Ook publiceerde hij de novelle* De incunabel.

René Huigen
Marcel Broodthaers heeft zijn koffers gepakt voor een korte vliegvakantie

Van Marcel Duchamp is de opmerking ‘zo dom als een schilder’, waarmee hij bedoelde te zeggen dat schilders moeten denken, met hun verstand en niet met hun buik, kortom: dat er aan het kunstwerk een idee ten grondslag moet liggen.

Zelf heb ik ooit beweerd dat schilders slagers zijn, meer doeners dan denkers, en als ze dan toch gedachten over hun bedoelingen aan het papier toevertrouwen, om hun beelden met woorden in de bij de expositie verschenen catalogus te verduidelijken, dan lijken ze vleugels te krijgen. Dan zie ik ze met slagersmessen reusachtige wolkenpartijen doorklieven, waardoorheen kronen van majestueuze zonnestralen vallen. Dan krijgen deze onbehouwen houwdegens iets zweverigs en hun zware tred iets vederlichts. Dan worden ze gelijk engelen, ‘de buitenkant van God’, die de achterliggende idee een textuur, de wereld een huid geven...

... oef, even landen, weer even met beide benen op de grond, want bijna illustreer ik hier waar ik zelf een gegronde hekel aan heb, namelijk het gezever over kunst. Het zijn natuurlijk niet de woorden die de achterliggende idee van een kunstwerk een huid geven, maar de verf, kortom: een goed kunstwerk moet voor zich spreken. Dat is nu het grote probleem van de kunst - dat er niets zinnigs over te zeggen valt, behalve dat het vanzelfsprekend moet zijn en dat iedere andere uitleg hoogstens een illustratie is bij een verhaal waar het *zelf* geen boodschap aan heeft. Nee, nooit zal het voorgestelde samenvallen met het idee dat er aan ten grondslag ligt, of, om met Magritte te spreken: ‘Ceci n'est pas une pipe.’ Het is geen pijp die we op zijn schilderij afgebeeld zien, maar slechts een platte weergave daarvan, bestaande uit verf en linnen. Het probleem is nu dat de beeldende kunst op een gegeven ogenblik geen genoegen meer lijkt te hebben genomen met de buitenkant. Sterker nog: ze stelde die ter discussie. Ik bedoel: het is niet voor niets dat Magritte taal nodig had om de platheid van zijn schilderij belichaamd te zien. Zag deze Belgische surrealist nog de lol van dat alles in, een ‘talige’ kunstenaar als Duchamp was een dergelijke platheid gaan frustreren. Er moesten scheuren in het doek, bijeen gehouden door veiligheidsspelden, en daarmee mismaakte hij de beeldende kunst. Om maar te zwijgen over Fontana, die sierlijke incisies in het linnen maakte en met kogels gaten in platen hardboard schoot.

Er bestond zelfs een zichzelf destructivisten noemend groepje Duitse kunstenaars in de jaren zestig wier filosofie het was de eigengemaakte schilderijen met bijtende zuren aan te laten vreten.

Waar kwam zoveel behoefte om zulk onvermogen te demonstreren toch vandaan? Uit gebrek aan talent of uit een hoge mate van onwetendheid?

‘Gij zult geen gesneden beelden maken van enige gestalte, die boven in de hemel of onder op de aarde is of die in de wateren onder de aarde is,’ staat in Deu-teronomium te lezen.

In een tijd waarin God dood verklaard was en waarin oorlogen de hoop hadden weggenomen dat Hij als een feniks uit zijn as zou verrijzen, viel de bijbelkennis misschien wat tegen, maar je hoeft geen gelovige te zijn om te weten dat schijn en wezen onverenigbaar zijn. Dat een weergave van een pijp nooit de pijp zelf is.

Wat ik bedoel te zeggen is dit: wat voor een pijp geldt, geldt ook voor engelen - ongeacht welke beeldenstorm je er op los zou laten. Vanaf het moment dat de cherubs en serafs als de ‘buitenkant van God’, de buitenkant van de allerhoogste waarheid, in groten getale door de kunstgeschiedenis begonnen te wieken, heeft de kunstenaar zich met ‘de buitenkant’ solidair verklaard.

Vooropgesteld dat hij altijd naar het Ene, en later, naar het Autonome heeft gezocht.

Nu er onder hen wat afvallige discipelen zijn, is er op de huid van de kunst wat littekenweefsel ontstaan. Dat is helemaal niet erg, want dat geeft haar schoon-

heid wat karakter. Of, zoals Lucebert dichtte: ‘Schoonheid heeft haar gezicht verbrand,’ Zo kan het ook worden gezien.

Hoe het ook zij, en misschien is dit een wat al te boude bewering, maar mij schijnt de vraag over abstractie of figuratie in de kunst te herleiden tot de discussie van de kerkvaderen of engelen afgebeeld mochten worden of niet. Sterker nog: de impasse in de moderne beeldende kunst is een bij uitstek katholiek probleem!

De eerste engel wiekte weg omstreeks 432 op een mozaïek in de triomfboog in de Santa Maria Maggiore te Rome bij de boodschap van Maria. Daarvoor waren het gewoon jonge mannen geweest, soms met bodestaf en meestal in het gewaad van de hofbeambten. Nadien werd de uiterlijke verscheidenheid onder engelen steeds groter: kinderengelen en steeds meer gevleugelde kleuterkopjes of putti, mannenengelen in lithurgische gewaden en beeldschone meisjes in moderne kledij.

In de Joodse en Islamitische traditie daarentegen zijn engelen altijd woord en dus abstract gebleven.

Wat mij betreft heeft een goed kunstwerk geen woorden nodig. Of het moet zo goed zijn dat een summiere beschrijving het kunstwerk overbodig maakt. Dan hebben we het alleen over het idee waarover ik eerder sprak toen ik Duchamp citeerde, die zei dat een kunstenaar moet nadenken, met zijn verstand en niet met zijn buik.

Dit is zo'n idee:

Eerste foto: een koffer, met opengeslagen deksel. In de koffer liggen tot aan de rand netjes oranje bakstenen opgestapeld.

Tweede foto: koffer is nu dicht. Op het deksel staat met witte letters geschilderd: ‘SCULPTURE’.

Marcel Broodthaers heeft zijn koffers gepakt voor een korte vliegvakantie.

René Huigen (1962) publiceerde onlangs de roman Tegen de vlakte.

Oscar van den Boogaard
Aantekeningen over beeldende kunst

I.

De vraag waarom zo weinig literatoren met beeldende kunst bezig zijn is voor mij geen goede vraag. Het lijkt me zinvoller dat ik de vraag op mezelf betrek en probeer te formuleren wat beeldende kunst voor mij betekent.

De wereld is complex en de theoreticus brengt vereenvoudigingen aan. Ik kan mezelf niet serieus nemen als ik de beeldende kunst reduceer tot een schilderij of een sculptuur. Beeldende kunst is zo veelomvattend en incorporeert zoveel verschillende kunstvormen (video, film, fotografie, performances, enzovoort) dat het moeilijk is over haar als afzonderlijke grootheid te spreken. Zolang ik niet over een specifiek kunstwerk spreek, kan ik het antwoord op mijn eigen vraag maar op één manier formuleren: beeldende kunst is in het beste geval een plaats waar ik ervaringen op kan doen die ik nergens anders kan hebben. Vervolgens kan ik via mijn taal die ervaringen proberen te begrijpen. Dit proces van ervaring naar taal is de kern van mijn schrijverschap. In beeldende kunst wordt het denkbare op de proef gesteld. Het leefbare is een ander verhaal.

*

Veel beeldend kunstenaars verwijten de kunstkritiek hetzelfde wat ik de literaire kritiek verwijt. De kunstcriticus zou hun werk reduceren tot een oppervlakkig verhaaltje en niet in staat zijn om het werk te vatten. Reden waarom sommige beeldend kunstenaars verkiezen om zelf over hun werk te schrijven. Joseph Kosuth, Daniel Buren en Marlene Dumas bijvoorbeeld.

Kritiek zou het werk moeten kunnen openen in plaats van versmachten. Met deze verwachting word ik regelmatig door beeldend kunstenaars benaderd om een tekst voor hen te schrijven. Soms vragen ze voorzichtig een 'parallelle' tekst. Een tekst die zich in dezelfde richting als het werk begeeft zonder dat deze het werk letterlijk raakt. Ik verkies het om vanuit het werk te schrijven. Het werk zelf te beleven.

*

'[...]Jouw werk brengt mij in een Dickensiaanse stemming. Grote verwachting en dreiging gaan in jouw wereld samen. Jij lokt de toeschouwer met je bevallige esthetiek, je laat hem in je werk toe om hem vervolgens te confronteren met morele vraagstukken waarmee hij maar moeilijk uit de voeten kan. De prachtige bloemen zijn als je ze van dichtbij bekijkt gruwelijk, het bekoorlijk fladderende vogeltje is ten dode opgeschreven, toch roepen ze aanvankelijk gevoelens op van esthetische gelukzaligheid. De zwerver in zijn sneeuwstolp en de kunstenaar die elfjes vangt doen zelfs denken aan de zoetste kinderdromen.

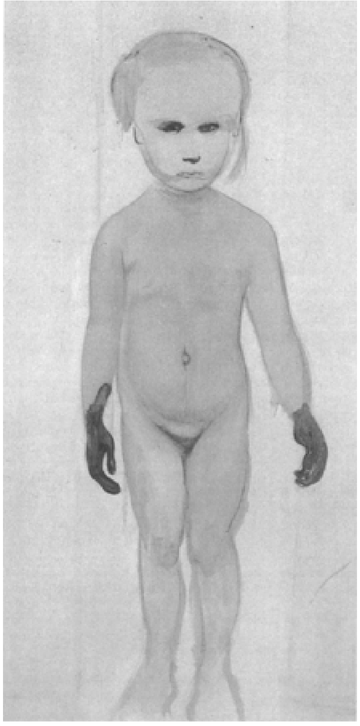
Ik moet denken aan Hany Skimpole, de charmante estheet uit Dickens' *Bleak House* die aanspraak maakt op de privileges van het kind en de dichter. Hij ziet het leven van ieder ander als poëzie, ongeacht hoeveel ze lijden. Hij belichaamt het dilemma van schoonheid en moraal. Maar waar Dickens een romanpersonage in het leven roept om dit conflict te beschrijven roep jij met je beelden de toeschouwer uit tot personage in het conflict. Ik bedoel, kijkend naar de bloemen, het vogeltje, de zwerver, word je zelf een soort Skimpole. Je zwelgt in het beeld totdat je merkt dat

het niet is wat je ziet. Het beeld blijkt plotseling het masker van de werkelijkheid te zijn. [...]'

(Fragment uit een tekst over de Engelse kunstenaar Mat Collishaw, die in zijn installaties gebruik maakt van fotografie, film en video.)

*

De meest simplistische benadering. Een beeldend kunstenaar denkt in beelden, een schrijver denkt in



Marlene Dumas, *The painter* (1994) Olieverf op doek, 200 × 100 cm (origineel in kleur). Courtesy Paul Andriesse, Amsterdam

taal. De beeldend kunstenaar heeft taal nodig om over zijn vormen na te denken en vindt dit in de literatuur, de schrijver heeft beelden nodig om over zijn taal na te denken en vindt die in de beeldende kunst. Maar de wereld is groter dan literatuur en beeldende kunst. Beelden en taal zijn overal waar je maar kijkt en luistert. Het woord en het beeld drinken uit dezelfde beker, zegt Marlene Dumas. De beeldend kunstenaar en de schrijver zijn hiermee verenigd.

II

The Particularity of being human, Marlene Dumas en Francis Bacon, Konsthalle Malmö, maart 1995.

Ik sta oog in oog met *The Painter* (1994). Ze is een meer dan levensgroot meisje, bloot, in zachte, bijna lieve tinten geschilderd. Maar ze is niet lief. Haar handen zijn bevuild (verf of bloed). Ze heeft zich schuldig gemaakt aan iets (kunst of moord). Ze wendt haar blik niet af, ze pruilt niet met haar mondje, voor deze daad vraag ze geen vergeving. Integendeel, ze neemt er de volle verantwoordelijkheid voor. Haar donkere ogen kijken mij aan alsof ze mij van haar schuld willen doordringen, haar ogen lijken zichzelf te bekijken, mijn ogen haar ogen, misschien ben ik haar spiegelbeeld, ben ik de schuldige, zijn wij samen even schuldig aan iets wat ik niet begrijp, deze onbekende schuld, bewoner van ogenschijnlijk kinderlijke onschuld.

Ik wend mijn blik af en kijk naar *The Particularity of Nakedness* (1987), een naakte liggende man, meer dan levensgroot, met een sensuele huid, het gezicht naar mij toegewend. Achter hem ligt de zee. Hij kijkt mij met zijn blauwe ogen aan, niet begerig of uitdagend, hij bewaakt mijn blik. Mijn ogen glijden langs zijn golvende lijf, los en dun geschilderd met een strelende hand, het lichaam heeft aan zichzelf genoeg, maar zijn ogen laten mij niet met rust, kijken in mij. Dit is alles wat ik ben, lijkt hij te denken, dit is alles en jij ziet mij, ik geef mij aan jou bloot. Maar ik geef me ook aan hem bloot. Hij spiegelt zichzelf in mij, ik ben zijn spiegelbeeld, hij is mijn spiegelbeeld, wij zijn samen, er is niet aan te ontkomen. Ik voel me ongemakkelijk en draai me om maar daar staat The Painter met de bevlekte handen en de woeste blik.

Pregnant Image (1988-1990), een naakte, hoogzwangere vrouw toont ostentatief haar gezwollen buik, borsten en vagina. Haar buik is wit, haar gezicht, tepels en vagina onheilspellend duister. Ze kijkt me aan als de naakte man en het meisje, dit ben ik, dit is alles wat ik ben, lijkt ze te zeggen, en ik vraag daar geen vergiffenis voor. Haar buik vooruit, de handen op haar rug, zij getuigt van mijn getuigenis, slokt mij op, ik word haar.

Vier meisjes in jurkjes, de ruggen naar mij toe, hand in hand. *De Dans* (1992). Ik staar over hun schouders in de donkere lege ruimte, probeer die leegte te begrijpen, in te vullen met betekenis. De muren zijn blind, het licht komt uit mijn richting. Ik sta in het licht en zij staren in de donkerte. Ik probeer te luisteren, is er muziek, hoor ik de meisjes zingen of dansen ze op de stilte? *Group Show* (1993): een rij blote

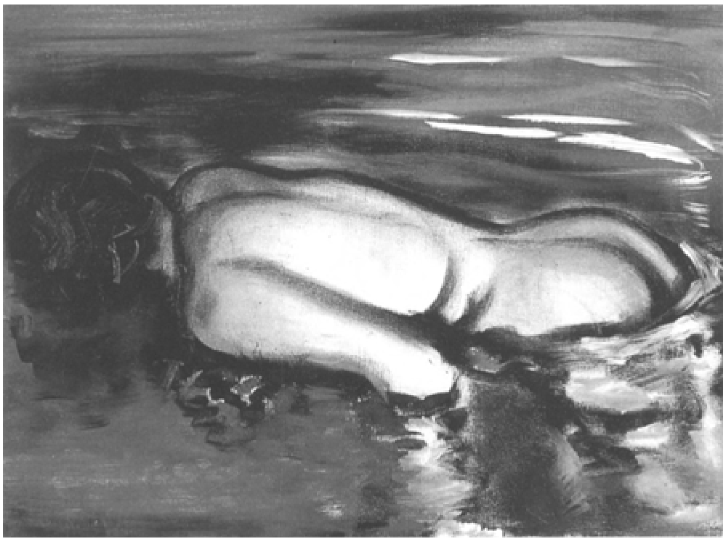
lichamen, de ruggen naar mij toe, links een donkere man op zijn knieën, rechts van hem negen lichamen over een muurtje gebogen, ze etaleren hun lichamen niet, ze zijn zich niet eens van mij bewust, ze richten zich op iets waarvan ik altijd buitengesloten zal blijven.

Ik ga van het ene schilderij naar het andere, lees de titels, denk aan wat Dumas geschreven heeft: ‘woorden en beelden drinken uit dezelfde beker’ of ‘Onze oren zitten naast onze ogen.’ Of ‘paintings tell stories like zombies walk the earth.’

Sneeuwwitje ligt kwetsbaar en machteloos op haar doodsbed, bespied door zeven dwergen. Ik ben niet de achtste voyeur, ik kan iets zien wat zij niet kunnen zien, haar enige wapen, het fototoestel ligt naast haar maar is niet te hanteren omdat haar arm gebroken is. Alleen ik als toeschouwer ken de tragiek van de situatie. *Snowwhite and the broken arm* (1988). Sprookjes zijn niet zoet, kinderen niet onbedorven, we zijn hier in de grote mensen wereld.

Waiting (for meaning) (1988). Op iets wat zowel een gewone tafel als een overdekte doodskist zou kunnen

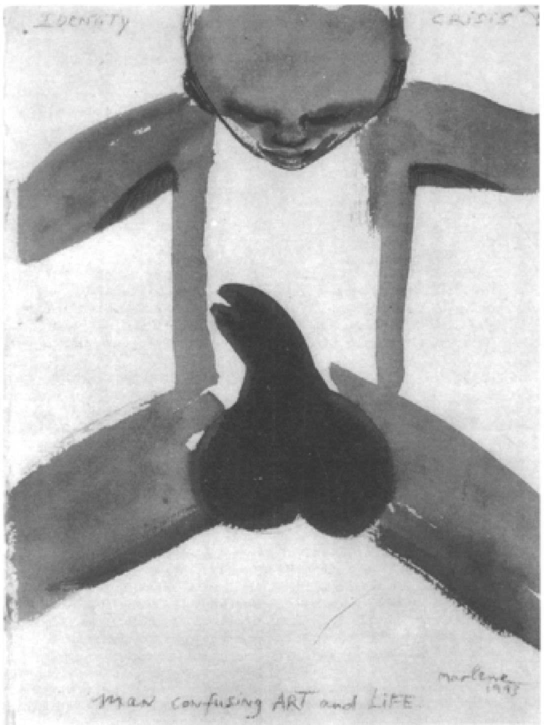
zijn, ligt met licht gespreide benen een naakte vrouw op haar rug, languit en iets naar de kijker toegedraaid. Ik herinner me een tekening van een soortgelijke afbeelding in het Van Abbe.



Marlene Dumas, *Losing (her Meaning)* (1988) Olieverf op doek, 50 × 70 cm (origineel in kleur). Courtesy Paul Andriesse, Amsterdam

Daarboven stond gekrabbeld: I won't wait for the authority of Meaning. Ze wil authentiek blijven, onaangetast door vreemde betekenissen. Ik mag alleen naar haar kijken. Daarnaast hangt *Losing (her meaning)* (1988). Dezelfde vrouw of een andere (Ofelia) verdwijnt onder water. Ik zie alleen haar haren, rug en billen, het is alsof ze zichzelf aan het verdrinken is of is ze al verdonken? Ze verliest haar betekenis, alsof de enige betekenis die ze zou kunnen hebben haar eigen (levende) verschijning is of alsof ze bestaat bij gratie van de toeschouwer.

In het hart van de draaikolk cirkelen, kolken, centrifugeren de mensenfiguren van Bacon, er is nauwelijks tijd en lucht om te ademen. De wereld van het verhaal maakt hier plaats voor het gedicht, de verdichting. Bacon wil alles tegelijk laten zien. Het complete beeld van de mens. De beweging, de verbeelding wordt vlees (‘a river of flesh’ noemde hij het in zijn interviews met Sylvester). De schilderijen zijn driedimensionaal, veeltijdig, de figuren zwelgen in hun eigen misvormingen, vervormingen in onpersoonlijke omgevingen vlak en dun geschilderd. De verf lijkt een equivalent voor de menselijke huid maar zij biedt geen bescherming, daaronder breekt het lichaam door, de binnenkant stulpt naar buiten. Op *Three Studies of Isabel Rawsthorne* (1967) zien we driemaal dezelfde vrouw: in een ruimte voor een deur die ze opent of



Marlene Dumas, *Identity Crisis (Man confusing Art and Life* (1993) Inkt op papier. Courtesy Paul Andriesse, Amsterdam

sluit, in de ruimte achter de deur, en op een geschilderd portret naast de deur, het gezicht stroomt gedeeltelijk uit de lijst, de binnenwereld van de vrouw laat zich niet inperken. De spiegelbeelden van de aanwezigen in het glas dat de schilderijen beschermt lijken armzalige vereenvoudigingen van de werkelijkheid. De mannen, vrouwen en kinderen lijken logo's van de
menselijke figuur.

Roland Barthes schreef het in *La Chambre Claire* (1980): een subject heeft nooit een volledige maar altijd gefragmenteerde visie van zijn lichaam. Alleen een portret is in staat de mens als geheel af te beelden maar het resultaat is dodelijk, het resultaat geeft slechts het reeds bekende weer maar niet de uniciteit. Op de een of andere manier hebben uiterlijke representatie en innerlijke essentie niets met elkaar van doen. Bacon en Dumas schilderen juist die innerlijke essentie van de mens. Dumas door situaties te schilderen (ervaringen, emoties, gebeurtenissen), Bacon door zijn verdraaiingen, omvormingen die het subject complexer en werkelijker maken. Het gaat niet om de illustratie van de mens maar om de mens zelf.

Tussen het *Double Portrait of Lucian Freud en Frank Auerbach* uit 1964 en *From Muybridge 'The Human Figure in Motion: Woman emptying a Bowl of Water/paralytic Child walking on all fours'* (1965) duikt plotseling door een opening in de wand *Occult* Revival (1984) van Dumas op. De twee portretten boven en onder elkaar van een vrouw (de kunstenaar zelf) en een man kijken kalm de ruimte met de Bacons in, ze lijken te glimlachen, geen cynische glimlach, een wijze glimlach, de glimlach van een boeddha, ze kijken krachtig, bewust, wetend, ze incorporeren de Baco-niaanse essentie, lijken deze een plaats te geven in een groter geheel.

Wat is de *occult revival* anders dan een manier van omgaan met het leed, de behoefte aan betekenis, de behoefte aan ruimte, iets wat uitstijgt boven birth, *copulation* en *death*. De schilderijen van Dumas bevrijden, geven de eenzaamheid van Bacon plaats in een verhaal.

Nog even terug 1964, het jaar van het dubbelportret van Lucien Freud en Frank Auerbach: een citaat uit Susan Sontags *Against Interpretation:* 'Wat nu belangrijk is, is het herstel van onze zintuigen... We moeten leren meer te zien, meer te horen, meer te voelen. In plaats van hermeneutiek hebben we een erotiek van de kunst nodig.'

Ik wil weer van voren af aan beginnen. Laat me opnemen in de draaikolk. Een klein meisje in een roze jurkje en op gouden muiltjes rent uitgelaten rond. De mensenfiguren van Bacon en Dumas, de weerspiegelingen in het glas van de mannen, vrouwen, kinderen, ikzelf, alles vervloeit in elkaar, is even actueel, waar en echt, ik denk: dit is de ultieme kunst, dit is het ultieme leven, dit is alles en alles wat we met elkaar delen is dit ene moment.

Dan sta ik opeens oog in oog met een tekening van Dumas uit 1993 van een jongen die naar zijn eigen geslacht staart. Daarboven staat geschreven: IDENTITY CRISES. Daaronder: MAN CONFUSING ART AND LIFE. Ik voel me betrapt. Heb ik me

schuldig gemaakt aan zelfbevlekking? Ik probeer kunst en leven te ontkoppelen, te kijken naar het beeld, naar de intentie van de kunstenaar...

Ik ga te rade bij *The Painter* (1994). Zij heeft haar handen vuil gemaakt en toont zich, zij heeft haar handen vuilgemaakt omdat ze iets belangrijks heeft gedaan. Ze blijft staan op haar plaats, dwingt daarmee respect af, ook al is respect niet haar bedoeling, ze blijft staan en zwijgt.

> *Oscar van den Boogaard (1964) publiceerde de romans* Dentz *(1990)*, Fremdkörper *(1991) en* Bruno's optimisme *(1993). In 1996 verscheen* De heerlijkheid van Julia.

Mohana van den Kroonenberg
Persoonlijk traktaat van een Problematisch Huwelijk

Iedere ochtend word ik met gouden zwepen opgehitst

Zodra ik mijn ogen open zijn zij daar... de gezonde engelen met aureolen, blank en blosrood... dubbel-liederen uit bazuinen peepend... de gezonde, gevleugelde, zelfbewuste engelen. Zonder pardon word ik een hunner werelden ingejaagd.

Ik noem ze engelen. Waarom? Zomaar, voor het moment. Liever engelen dan God -geen woord over God.

Ik bezit een leger aan paarden en onverkwikkelijke stapels onuitgegeven werk, verhalen, gedichten, aanzetjes... ook experimenteel

Ik bewoon twee eilanden.

Op het eiland van sculpturen heb ik een verzameling bronzen paarden aangelegd. Ik heb er stenen baadsters in een vijver geplaatst, een mannentors op het terras... vogeldrinkbakken... koppen van de grote schrijvers (daarover later meer)... frisse danseressen, grasklokjes rond de enkels... en wat niet al! De verzameling paarden die ik heb aangelegd - de kostbare verzameling bronzen paarden in alle kleuren - schiet zo nu en dan in een onwaarschijnlijke galop langs de kust, een prachtige soepele kudde die langzaam van vorm verandert, een ogenblik lijkt zij stil te staan en niet te bewegen - dan weer herneemt zij, met honderden benen, in nog rapper tempo, haar gang.

Een machtige inspiratiebron, uit de verte, maar ook van dichtbij; graag lok ik er een en grijp hem bij de hals... een snorhaar... een gezwollen bloedvat... de huid rond de neus... voordat hij wegdraaft word ik getroffen door zijn oog; de glinstering in een paarde-oog is mysterieus als aanstaand moederschap.

Deze verzameling paarden is me dierbaarder dan wat dan ook, al heeft nog nooit een van hen zijn bronzen tong geroerd om mij een filosofisch thema in te fluisteren.

Het tweede is het eiland van hersenwerk, van privé-logica en, zoals ik al zei, van onverkwikkelijke stapels onuitgegeven werk, verhalen, gedichten, aanzetjes, enzovoort... Kortom, van overvolle kisten met papier. Zoals ik houd van de paarden, zo veracht ik de kisten. Het is zeer, zeer zelden geweest dat ik geraakt werd - met een vreemd klam handje, bijna onvoelbaar, het beroerde even zoom van mijn jurk - door eigen werk van meer dan een jaar oud. Toch bewaar ik het allemaal. Waarom? Het is van mij! Er gaat er niets weg... geen vod... want het is van mij! Als ik mij herinner met welk een serieuze blik ik dat vroegere schreef en met welk een geestdriftige hoop ik kopieerde, adresseerde, toestuurde... en toestuurde... en toestuurde naar allerhande uitgeverijen en tijdschriften om maanden later het werk zonder het door mij gewenste succes terug te ontvangen, dan speelt er, ondanks de vaak miserabele kwaliteit, wel eens een glimlach om mijn lippen, dan ben ik toch ontroerd, zoals het je ontroeren kan iemand te zien en te horen die een onhoudbare stelling langdurig verdedigt.

Uit deze kist ban ik (ik zou moeten zeggen: uit mijn hoofd ban ik, ver voordat het in de kist terecht zou kunnen komen) met alle toewijding die in mij is - ondanks mijn verachting, die overigens zoet wegsmelt bij de gedachte aan het onderstaande -de grijze stadswijken met haar in portieken hangende junks, het straatrumoer, de verveelde dialogen, de niet eindigende doodsaaie seksuele ditjes en datjes, jammerlijk veroorzaakt door het teveel aan keuzen is mij weleens verteld... ach, ach...

Als je niet oplet besluipt en bespringt het alles-in-de-kiem-smorende relativisme je in de rug. Het maakt me razend

- dat alledaags plot, die banale middelmaat
 - dat oer-, oerhollandse, die relletjes die maar geen revolutie worden
 - lamlendig gezemel, verborgen achter een schaamlap van cynisme
 en dat alles... in bloedeloze taal.

het opgedrongen huwelijk

Uiteraard bevind ik mij fysiek òf op het ene òf op het andere eiland. En daarmee is onmiddellijk een probleem geboren.

Op het eiland van sculpturen kan ik niet schrijven en op het eiland van de taal is nog nooit een tastbaar beeld ontstaan. De processen van het schrijven en het beeldhouwen zijn van een andere wereld. Hoewel er in beide gevallen door dezelfde persoon van niets iets gemaakt wordt, wijken de processen al uiteen bij het ontstaan van het idee. De ideeën ontspruiten weliswaar in beide gevallen ergens in hetzelfde hoofd, maar op een volstrekt andere manier. De sculptuur is er opeens, onaangekondigd, zij presenteert zich in haar geheel, er hoeft nauwelijks over nagedacht of aan bijgeschaafd te worden. Het ten uitvoer brengen van dit beeld levert zelden problemen op, zoals ik het zag, zo zal het worden. Dit in tegenstelling tot het verhaal, een klein ideetje, een vonkje, een hindering, een ergernis... dat groeit... en groeit... de tijd vliegt en het verhaal groeit... naar links, naar rechts... als een bezetene onder mijn pen. Het allerkleinste kan zonder dat ik nog maar iets van het vervolg weet aanleiding zijn tot pagina's... tientallen pagina's... hele stapels met papier...

Ook in de uitvoering lijken zij geenszins op elkaar. De beeldhouwer spant zich lichamelijk tot het uiterste in terwijl zijn gedachten zalig in de rondte dwalen. Hij concentreert zich weliswaar op zijn handen, maar dat vermoeit hem mentaal allerminst. De schrijver moet, ondanks dat het verhaal vaak lijkt te doen wat het zelf wil, zijn hersens bij elkaar houden, hij moet zich concentreren om de scènes te volgen en op de juiste momenten in te grijpen en bij te sturen. Tijdens deze geestelijke inspanning kan hij zijn lui lijf languit op de divan te ruste leggen.

Een ideale situatie zou je zeggen, maar toch heb ik niet het idee dat er ook maar een enkel voordeel ligt in de combinatie van deze vakgebieden. Op dit moment lijken de literatuur en de beeldende kunst in mij op geen manier verenigbaar. Ze vreten elkaars tijd. De een oogst nooit wat de ander zaait. Zij staan onverschillig en conflictloos tegenover elkaar. Al vechten zij om aandacht, het gevecht leveren ze met mij, nooit met elkaar.

Kende ik slechts één type engel, dan hoefde ik mij niet te splitsen, ik zou mijn volle week besteden aan het een òf aan het ander... wat een verrukkelijk idee! Maar - er zijn er twee en ik wil dat zo, er is vis èn vlees... en
 - omwille van de zoete harmonie
 - omdat ik die onvree niet langer aan kan zien
 zodat zij niet langer aan mijn zenuwen vreten zal ik ze tot een huwelijk dwingen, vervroegd, ik zal de literatuur en de beeldende kunst tot het ja-woord dwingen. Ik ga de beeldhouwer en de schrijver krachtig in elkaars richting duwen. De twee

werelden waarin ik leef, ik zal ze verbinden... ik zal de eilanden met een brug verbinden!

Bovendien, het zou kunnen leiden tot bijzondere nakomelingen, nakomelingen vol nieuwigheden, die je op andere gedachten brengen en dergelijke.

rookslierten... muilezels... een handeklap van Tika Tovenaar

Alvorens ik mij waag aan dit experiment voel ik mij genoodzaakt me wat meer te verdiepen in de partners en hun produkten. Onmiddellijk zie ik eindeloos geduldige baadsters hun dijen drogen onder een fontijn... in overvloede paardestaarten... hoefnagels... en... scènes in een villa tuin... het hoofdgerecht van een huwelijksmaal... aangeslagen goochelaars...

Als ik mij een combinatie voorstel, een combinatie van tekst en beeld (het beeld nu twee-dimensionaal) dan denk ik bijvoorbeeld aan het beeldverhaal, aan de surrealisten, aan het Gesamtkünstwerk. Daarmee heb ik een verbinding gelegd op het niveau van het product, hetkunstwerk, en omdat dit gecombineerde kunstwerk nooit het beeldhouwen en het schrijven zal vervangen - het is tenslotte niet gegroeid - heb ik juist een proces toegevoegd waar ik probeerde van twee processen een te maken. Dit levert in eerste instantie dus niets op.

Mohana van den Kroonenberg, *Reiner 1*. Brons/hardsteen, 33 cm.

De andere mogelijkheid, een verbinding van de processen (het maken van een beeld op de manier waarop een verhaal ontstaat en omgekeerd) zou wat het schrijven betreft een *stream of consiousnes* kunnen opleveren, geen mentale inspanning, maar loslaten en vrijelijk associëren. Zeker geen gek resultaat, maar niet iets waarmee ik niet al eerder experimenteerde. Ook hier geldt, het neemt niet de plaats in van twee: de strijd blijft.

En wat het beeldhouwen betreft, op de divan? zeer geconcentreerd? dat zal ik niet beschouwen.

Een door mij nog niet eerder genoemd belangrijk verschil tussen de sculptuur en het verhaal is de tijd. In de sculptuur ontbreekt de tijd. Dat maakt onder andere dat geraakt worden door een verhaal zoveel makkelijker is dan geraakt worden door een beeld. Het verhaal neemt je mee, het is niet constant, het werkt

voortdurend op je in, het kan telkens andere snaren beroeren. Een beeld mist deze dimensie.

Laat ik eens de tijd toevoegen aan een van mijn sculpturen. Aan de baadster, zij droogt haar fraaie dij, haar buik, haar gezicht met een handdoek, dan kijkt zij op en knippert met de ogen. De sculptuur wordt toneel. Zodra de baadster beweegt, zal zij spreken. Er is taal, het woord, als het vlees en bloed nu van de planken wordt geveegd is daar de mogelijkheid voor een verhaal.

Dan neem ik nog een tekst uit de kist van minder dan een jaar oud. Ik kies een scène... ik heb er een gekozen... ik zet de tijd stil... een handeklap van Tika Tovenaar... het gesprek verstomt... weg woord... de figuren verroeren geen vin... en nu? Boetseren?... Ai, het valt allemaal niet mee.

over de nakomelingen

Ik zal moeten toegeven, het experiment was voornamelijk een denkexperiment en pijnlijkgenoeg laat het resultaat zich zeer moeilijk beschrijven. Rookslierten zal ik maar zeggen. Er is wel iets ondefinieerbaars, er is wel iets dat je ziet in het beeld en proeft in het verhaal, iets geks, iets overdrevens. Maar nakomelingen? Daar is niet veel van terecht gekomen. En zeker niet van exemplaren vol interessante nieuwigheden die mij op andere gedachten brengen. Bovendien zullen deze nakomelingen mij nu niet verlossen. Misschien is het nog te vroeg, ik geef de hoop niet op.

Toch een klein resultaat, en zeer eenvoudig te beschrijven:

- Portretten in brons van een door mij zeer gewaardeerd schrijver... en van nog een schrijver... en... toe maar, van nog een!
- En een ideetje; sommige scènes in het werk van bovenbedoelde schrijvers willen mijn beeldend oog nog wel eens wat licht geven.

Een raakvlak, dat geef ik toe, maar van het platste soort, ik zou het toch allerminst een wederzijdse inspiratie willen noemen.

Al bevallen de beelden mij best.

de conclusie of reageerbuis- en pipettenwerk

Niet veel nieuwigheid.

Het huwelijk lijkt onvruchtbaar.

Ze dulden elkaar met tegenzin.

Elk vist voor zich, zwijgend, in de kleine niervormige tuinvijver van mijn gedachten.

Geen kruisbestuiving, maar een bijzonder geval van incest.

Baadsters baren baadsters, uit paarden alleen méér paarden, méér wapperende manen, méér geschrokken ogen en vertrokken monden, alles anders, maar méér... en niets, helemaal niets voor een verhaal.

En omgekeerd? Exact hetzelfde.

Onvruchtbaar, niets aan te doen, alles blijft zoals het is.

Noem mij een huwelijk waarin man en vrouw elkaar begrijpen!

Ik voer de pen... en onvermijdelijk...

- het naakt lonkt
- ik volg met mijn ogen de kudde in draf

nog deze zin en zij zijn weer wat zij waren: twee gemartelde muizen ter hoogte van het middenrif.

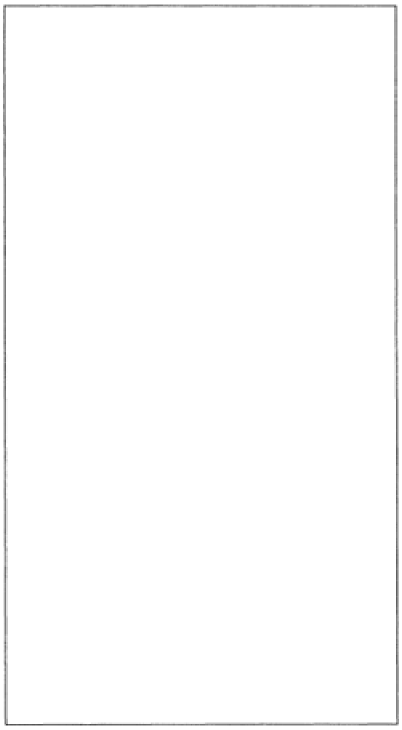
Mohana van den Kroonenberg studeerde biomedische werktuigbouwkunde aan de Universiteit Twente en (vanaf 1994) aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag. Tegenwoordig besteedt zij haar tijd volledig aan beeldhouwen en schrijven. Zij publiceerde eerder in o.a. Parmentier

Elizabeth de Vaal
Elke overeenkomstige gelijkenis berust op toeval

Krokodil en het meesterwerk

Een olifant komt wonen naast de krokodil, die een groot kunstenaar is.
De olifant gaat bij zijn buurman op bezoek om een schilderij te kopen, maar hij kan niet kiezen: hij vindt alle taferelen even mooi en hij kan maar één schilderij kopen.
De krokodil belooft een speciaal schilderij voor hem te maken, waarop hij alle taferelen kan zien die hij maar wenst.
Als na enige tijd het schilderij klaar is, blijkt er niets op te staan: het is een geheel wit doek.
De olifant is zeer teleurgesteld, totdat de krokodil hem zegt zijn ogen te sluiten en te denken aan wat hij heel graag wil zien.
De olifant doet dit, opent daarna zijn ogen en blijkt alles op het witte schilderij te kunnen zien wat hij in gedachten neemt.
Na verloop van tijd ontdekt hij dat hij ook zonder naar het schilderij te kijken de prachtigste beelden kan zien.
Eerst voelt hij zich door de krokodil bedrogen, maar hij beseft al spoedig dat het schilderij van de krokodil een waar meesterwerk is dat zijn leven heeft verrijkt.
De krokodil heeft daarna nog vele witte doeken geschilderd.

[Korte versie naar een verhaal voor kinderen van Max Velthuijs]



Ontbreekt het aan een relatie tussen de moderne literatuur en de hedendaagse beeldende kunst?
Op zoek naar een antwoord -opmerkingen en vragen

- Een literator die schrijft over hedendaagse beeldende kunst begeeft zich daarmee op het terrein van de werkelijkheid van de non-fictie.
    - ja
    - nee

- Beeldende kunst is een realiteit. Zelfs een schilderij of een video is driedimensionaal, daarachter is de idee van de maker.

- Wel eens gelet op omslagen van boeken, welke ‘beeldende kunst’ daarvoor wordt ingezet?

- De ideëen van een schrijver en een beeldend kunstenaar kunnen verwant zijn, hun vorm is dat zelden.

- Hoe verhoudt *De Poolse vlecht* van Ritzerveld zich tot de omslag, waarop afgebeeld een schilderij van Armando met de titel *Das Verhalten des Feindes?*

- Zowel onder literatoren als beeldend kunstenaars zijn er die experimenteren met de vorm.

- Een literator kan gelijk aan een beeldend kunstenaar in de door hem gekozen vorm experimenteel zijn en participant in het geheel dat wij cultuur noemen.

- Van een literator verwacht ik niet dat hij de waarheid schrijft, een waarheid is genoeg, liefst die van hem zelf.

- Juist het beleven van de werkelijkheid en haar verschillende invalshoeken, haar diverse perspectieven, kan een fictief beeld oproepen. Om die reden heb ik genoten van een essay, geschreven door Huub Beurskens over een schilderij van Francesco Clemente.

- Kan een literator ALLES schrijven? Is de dood ook bij het schrijven overwonnen?

- Kan een literator hedendaagse beeldende kunst creëren, zoals hij dat doet met een personage, een stad of een landschap?

- Moet daarbij wellicht vermeld worden dat elke overeenkomstige gelijkenis met bestaande beeldende kunst berust op toeval?

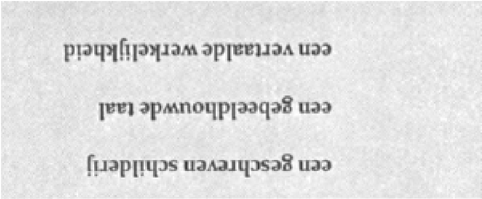
- Wat verwacht de lezer van een schrijver?
   Wat verwacht een beeldend kunstenaar van een schrijver?

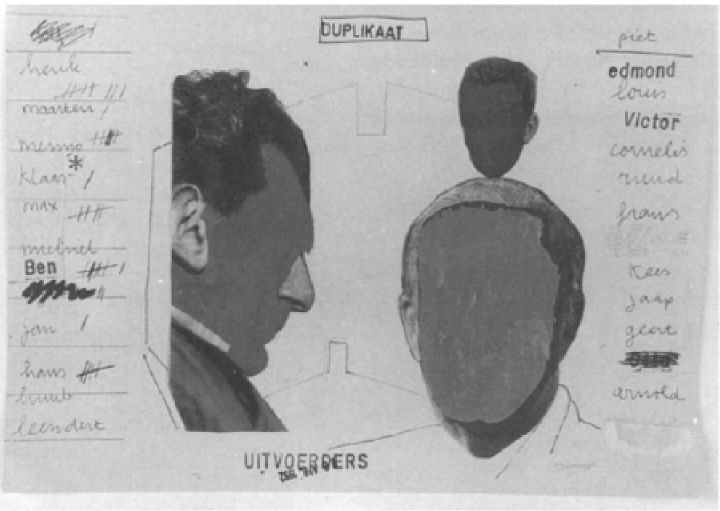
Verwacht de schrijver iets van de beeldende kunst, zo dat hij regelmatig de kunstenaar ten tonele voert?

- Is hij geïnteresseerd in de kunstwerken van de door hem gecreëerde personages?

- Wel schrijven over de kunstenaar, maar niet over zijn werk.
Het is logischer te schrijven over het ideeëngoed van een kunstenaar, dan over hoe het werk zich zintuigelijk aan je voordoet.

Is het portret van Dorian Gray een goed schilderij?
Is een beeld van Don Quichot slecht proza?
Waarom schoot Claus in de lach bij het zien van de beeldengroep van Arthur van Spronken?





Elizabeth de Vaal, *Produktiemedewerkers* (1996)

Ik heb geen speciale kennis van de hedendaagse literatuur, maar schrijvers hebben door hun boeken een onderhuidse invloed op mijn denk- en belevingswereld.

Bij het zien van hedendaagse beeldende kunst is het ook geen probleem om aan verhalen te denken die ik gelezen heb.

Aankomen in Avignon van Daniel Robberechts, het boek dat mij - ook letterlijk door de vormgeving van de bladspiegel - confronteerde met zijn privéleven en de historie van Avignon.

De beladenheid van deze plek in de geschiedenis tegenover de nietigheid van de emoties van het individu.

Voor mij is dit vergelijkbaar met het thema, dat vooral in het werk van Marlene Dumas aan de orde komt: *the private versus the public*.

Een vaag herinnerd verhaal van Cortázar over zijn groeiende obsessie voor een vrouw in de metro, vergelijkbaar met de beeldend kunstenaar Sophie Calle die, werkend als kamermeisje, na het snuffelen in de spullen van een gast, overgaat tot het achtervolgen van een onbekende man.

Het zien van het werk van Pipilotti Rist bij *Wild Walls* in het Stedelijk Museum.

De videofilm toont onderwaterbeelden en gelijktijdig is daar het zich steeds herhalende emotionele meezingen van de kunstenares met een lied van Chris Isaaks, alsof de songtekst haar op het lijf is geschreven.

Voor mij een beleving van vergelijkbare aard met de wanhopige traagheid in de boeken van Marguerite Duras, waarbij de personages in hun denken gekleefd lijken te zijn aan de vochtige warmte van het voormalige Indo-China.

Tall Ships, de video-installatie van Gary Hill op de Documenta in Kassei. Het op je af komen en weer terugstappen van personages uit het ‘niets’.

Zo ook de hoofdpersoon uit het boek van Adolfo Bioy Casares, getiteld *Morels uitvinding*, waarin deze man verliefd wordt op een vrouw die alleen bestaat als zij driedimensionaal wordt geprojecteerd door de uitvinding

van Morel: een machine die werkt op het getij.

Dan is ze er wel, en dan weer niet, maar als ze er is, zegt ze steeds dezelfde woorden en gebaart ze steeds op dezelfde manier.

Schijnbaar kan de hoofdpersoon met haar communiceren door zich te voegen in de herhaling van de tijdelijke realiteit.

In werkelijkheid bevinden zij zich in verschillende dimensies - die van de dood en het leven.

Elizabeth de Vaal (1950) is beeldend kunstenaar. Zij volgde haar opleiding op de Kunstacademie te Rotterdam en Ateliers '63 te Haarlem. Ze woont en werkt in Den Haag en exposeert geregeld bij Wetering Galerie in Amsterdam en bij Galerie Nouvelles Images te Den Haag.

Mariëtte Linders
Beeldroof Vadermoord Woorddief

L'image, the image, het beeld, das Bild, el imagen
Het woord, das Wort, le mot, the word, la palabra

Waarom schrijven zo weinig literatoren over contemporaine beeldende kunst?

Het ligt waarschijnlijk niet voor de hand om de fysieke aanwezigheid van een beeld te lijf te gaan met het introverte medium van de geschreven taal.

Mijn tekeningen bestaan soms voor een groot deel uit woorden, op mijn objecten staan woorden en alle titels tezamen vormen inmiddels een lange rij. Men vraagt aan mij of mijn titels er eerder zijn dan de beelden, of ik veel lees, of mijn ideeën uit de taal voortkomen, of ik soms delirisch was toen ik die tekening maakte.

Van taal verwacht je redelijke verstaanbaarheid. En ik vraag me nu af of redeloosheid, waanzin of extase zich eerder toont in beelden dan in woorden. Er lijkt minder afstand te liggen tussen een hand, die met potlood op papier tekent om een tekening, een beeld (dus een organisatie van lijnen) te laten ontstaan, dan een hand, die op het papier schrijft om een verhaal te vertellen, iets uiteen te zetten (dus een organisatie van woorden). De fysieke aanwezigheid van een kunstwerk kan op de eerste plaats ervaren worden, terwijl de geschreven taal, als vertaalde ervaring, vaak op de eerste plaats een beroep doet op het intellect. In beide gevallen is het een organisatie van ideeën. Schrijvers zijn soms jaloers op de directheid van het beeld, dat door alle afspraken heen een rechtstreekse aanslag onderneemt op de sensitiviteit. Beeldend kunstenaars zijn soms jaloers op de veronderstelde nauwkeurigheid van taal, waardoor ze hun ideeën uiteen kunnen zetten.

In een getekend beeld is alles mogelijk. In een driedimensionaal beeld is de zwaartekracht de enige beperkende faktor. In film en video en fotografie is door de geavanceerde computertechniek ook bijna alles mogelijk. De organisatie van het beeld en de samenhang van de beelden onderling maken dat de kijker de mogelijkheden en onmogelijkheden accepteert. Een schrijver heeft meerdere woorden nodig, in een bepaalde volgorde om een eerste indruk te geven van een beeld, een situatie, een gebeurtenis of een atmosfeer.

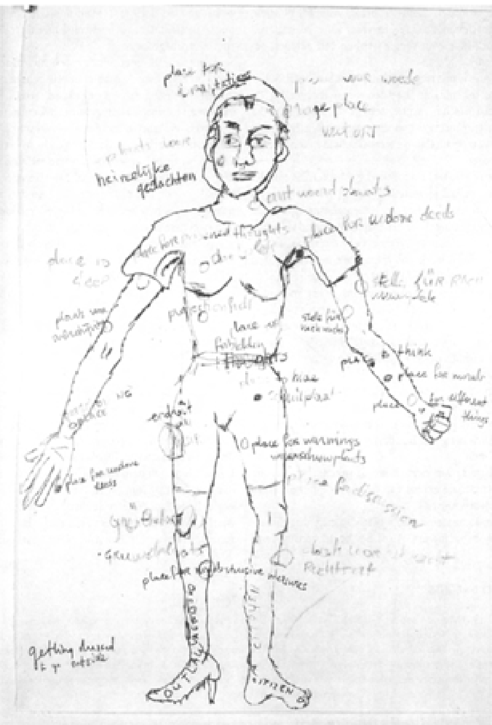
Zijn er grenzen aan de verstaanbaarheid van beelden? Is er een grens aan de zichtbaarheid van woorden? Een kunstenaar kan of moet misschien zelfs, in de kunst, in de wereld der ideeën, onredelijk, onmenselijk, zonder moraal zijn.

Hij maakt dan een vreemd gebied (wat je bij een boek letterlijk kunt openen en sluiten), onbekend terrein, dat in principe vrij toegankelijk is. Als lezer of kijker heb je geen stempel, merkteken of bewijs van goed gedrag nodig om dat gebied binnen te mogen gaan. Diegenen die zelden van die vrijheid gebruik maken, denken dat in dat gebied volstrekte anarchie, de waanzin, de redeloosheid en de duivel regeren. Het is gevaarlijk terrein.

Om dat terrein vrij toegankelijk te maken is de kunstenaar gedwongen een vreemd soort politicus, econoom, strateeg, psycholoog, rechter en advocaat tegelijkertijd te zijn. Hij jongleert met conventies en tradities. In beeldende kunst die van beelden uit de werkelijkheid gebruik maakt, lijkt dit meer voor de hand te liggen dan in kunst die op het eerste gezicht uitsluitend uit het hoofd van de kunstenaar is voortgekomen. Toch, als het goed is, zullen de fantast zowel als de feitengebruiker beiden in hun

organisatie evenveel last hebben, of gebruik kunnen maken van de hen voorgaande beeld- of woordgebruikers, die het materiaal, vuil, kapot, opgelapt of opgepoetst hebben achtergelaten.

Sommige woorden lijken als vanzelf hun betekenis met zich mee te dragen; mixer, kast, handschoen, sigaret (de pijp is al voorzien van historische bagage).



Mariette Linders, *Gelting dressed to go outside* (1996) Potlood op papier, 76-56 cm (voorstudie voor de video).
[BOVEN] Mariëtte Linders, *Go Stay Come* (1997) Deze foto toont een deel van een installatie, die ik maakte in de 'Vaalserberg', een kunstenaarsinitiatief in Rotterdam. Op de grond liggen vijf bollen waarop geschreven; citizen, goed geklede vrouw, held, outlaw en stinkend persoon. De muren van de voormalige huiskamer waren bedekt met tekeningen, waaronder de hier afgebeelde 'Citoyen' en 'Een paar mouwen voor het kostuum van een extatische man of vrouw.' Op een monitor vertoonde een video korte flitsen van bezoekerslichamen: monden, oksels, een zak van een jas, een oog; bewegende details van kleding en lichaamsdelen.

Andere woorden; liefde, moraal, vrijheid, politiek, zijn woorden met bagage. En weer anderen; nationalist, jood, fascist en religie hebben een beladen geschiedenis.

Beeldende kunst maakt gebruik van beeldtaal. Schilderijen, tekeningen, beelden staan dichter bij de kunsthistorische traditie, terwijl de nieuwe media door het ontbreken van die traditie dichter bij het tempo van de alledaagse werkelijkheid lijken te kunnen komen.

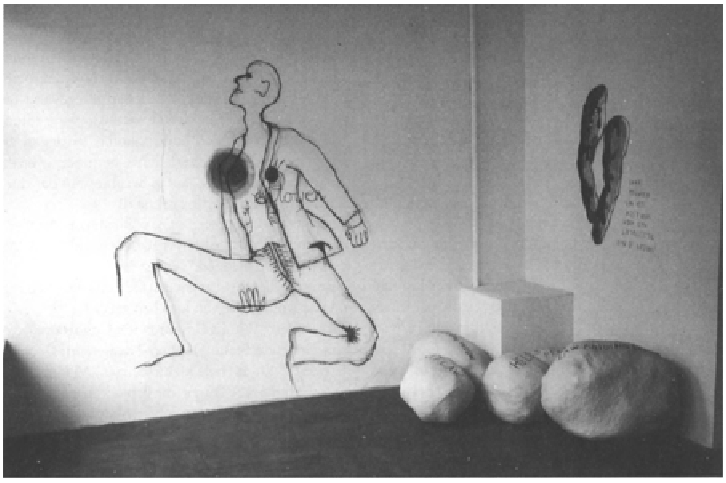
Schrijvers, die taal uitsluitend gebruiken als middel om een verhaal te vertellen, een gebeurtenis op de voet te volgen, alsof het oog het enige zintuig is en de tijd de enige mogelijke ordening, zijn net als filmers, die film alleen voor het verhaal gebruiken: saai. Ik laat me meevoeren, let niet meer op, huil tranen met tuiten om iets wat een zeepbel blijkt te zijn. Allerlei emotionele spasmen worden in werking gezet voor loos alarm. Ik ben bedrogen. In het ergste geval voel ik me misbruikt, als de schrijver, regisseur of beeldend kunstenaar gebruik maakt van dagelijkse beelden waar heftige emoties onverbrekelijk mee verbonden zijn. Gebeurtenissen en beelden, die eendimensionaal worden, omdat er menselijk gezien geen andere emotie mogelijk is.

De beeldend kunstenaars die ik ken zijn taalhongerig en woordgulzig. Ze houden van synoniemenwoordenboeken.

De waarheid van de gek, de dronkenschap van de timmerman, de extase van de filosoof, het delirium van de huisvrouw.

Beeldend kunstenaars zijn nieuwsgierig naar elkaars boeken en schrijvers. Alsof het beeld voortdurend wordt gevoed door taal, maar misschien nog meer, omdat de sleutel tot het beeld uitsluitend in taal enigszins overdraagbaar is.

Schrijvers die ik goed vind, halen me onderuit. Ik word op een absurde manier pootje gelicht of ik tref mezelf plotseling aan op onbekend terrein, wat ondanks een enorme kaalslag van het bekende, toch vertrouwd is. Het zijn misschien allemaal schrijvers die, soms onverteerbaar nadrukkelijk, de structuur van de ordening van hun verhaal onderdeel laten zijn van de geschiedenis van het verhaal. Mijn bevooroordeelde blik wordt me ontnomen. Ik ben dan tijdelijk naakt, zonder betekenissen en kan alleen door volledige overgave, als door de schrijver direct op zijn huid te gaan zitten, opnieuw de noodzakelijke afstand vinden, die me bekleding, betekenissen kan geven. Iemand zei ooit over mijn werk dat hierin de beelden de woorden roven en dat de woorden worden geroofd door het beeld. En dat is ongeveer wat ik tegenkom bij de schrijvers die me bij blijven. Er is bij hen iets vreemds, moeilijk omschrijfbaars aan de hand, wat te maken heeft met de manier waarop het talige fysiek wordt en het fysieke talig wordt. Het noemen van de namen van de schrijvers die dit teweeg brengen, is minder vanzelfsprekend dan ik dacht. Het heeft zo weinig te maken met het verhaal zelf, en alles met de manier waarop de schrijver zijn materiaal gebruikt en de plaats die hij of zij inneemt in de traditie. En ooit, lang geleden, voordat ik tijdelijk in een beeldende kunstopleiding verdween, had ik me ten doel gesteld zoiets als Gertrude Stein te worden. Ik wist weinig over haar, maar ik vermoedde dat zij zonder scrupules aan de fundamenten van de taal rammelde



[ONDER] Mariëtte Linders, *Getting dressed to go outside* (1996) still van video, zwartwit 12 min.
In deze video beschrijf ik het blote lijf als een stuk papier met oneliners en benoemingen.

en geen genoegen nam met de bestaande dimensies en dat leek me de enige manier om iets tot stand te brengen.

Boeken van Perec lezen betekent van de ene verbazing in de andere vallen, omdat hij feiten en fictie, verhaal en verhaalstructuur voortdurend tegen elkaar uitspeelt, alsof ik voortdurend door de spiegel word getrokken op het moment dat ik denk naar het echte beeld te kijken.

De dagboeken van Witold Gombrowicz zijn eigenlijk altijd ergens aanwezig. Ergens beschrijft Gombrowicz hoe hij zelf, een communiste, een katholiek en een agronoom niet kunnen beslissen over het genadeschot dat de stervende windhond Step zou kunnen verlossen. Het is een absurd drama waarin taal, materie en emotie in een onoplosbare strijd zijn verwikkeld.

In *Ferdydurke* van Gombrowicz staat een gevecht tussen twee professoren beschreven die elkaar bestoken met abstracte grootheden en kleine feiten. De ene, Filidor, syntheticus, is groot, corpulent en woest bebaard. ‘Hij werkte in de pathetische geest van de Hogere Synthese, hoofdzakelijk volgens de methode produkt maal oneindig.’ De andere, analyticus, is schriel, klein en glad geschoren; hij had ‘geen andere innerlijke roeping dan de eminente Filidor te achtervolgen en te vernederen,’ en verwerft de titel anti-Fi-lidor. ‘Hij werkte ontledend, en zijn specialiteit was het individu door middel van berekening, maar in het bijzonder door een knip voor de neus in delen te ontleden.’ Anti-Filidor bestookt Filidors vrouw met analyse tot zij uiteen begint te vallen in autonome delen en dreigt te sterven. Dr. Filidor: ‘O, 'n klap op de wang is het enige middel tot goddelijke synthese. Er is geen eer! Geen God! En toch zijn er wangen! Dus een klap op de wang! Dus een God! Eer! Synthese!’ Filidor vindt uiteindelijk de oplossing door anti-Filidors vrouw te lijf te gaan met steeds grotere grootheden, tot zij uiteindelijk ‘met alle synthetische symptomen als huilen, zuchten, glimlachen en peinzen’ stelt: “Heren, hier ben ik. Ik. Iets hogers.”’ Anti-Filidor slaat daarop Filidor in het gezicht en ‘de tot nog toe oneervolle affaire volgde nu de gebruikelijke eervolle weg.’ Er moet een duel volgen, maar dat loopt uit op een symmetrische situatie, waarin het niets betekende dat de analyse had gezegevierd omdat het ook niets betekend zou hebben als de synthese had gezegevierd. De professoren trekken beiden de wereld in, waar ze kat-tekwaad uithalen. Een collega komt hen tegen en brengt het roemruchte verleden in herinnering en de professor reageert: ‘Ja, ja... ik herinner me dat duel nog... er werd flink op los geknald!’

De collega: ‘Maar professor, u praat als een kind!’ Toen antwoordde de kinds geworden oude man: ‘Alles is met kind bekleed.’

Deze scène beschrijft waar taal toe in staat is - ik hoop dat ik er voldoende van heel heb gelaten. Elias Canetti, Witold Gombrowicz, Gogol (*Dode zielen)*, Gertrude Stein, Stephan Themerson, Georges Perec, Karl Kraus (hele kleine beetjes), Vladimir Nabokov, Marguerite Duras (die ik pas kon lezen na het zien van haar films), John Berger, Marguerite Yource-nar (zo erudiet, dat ik daar soms door in ademnood raak), Pessoa, Drumond de Andrade, Achterberg, Quevedo, Pavese, Roland Barthes, Mandelstam, Majakowski.

Een pretentieuze rij, die echter binnenskamers wordt afgezwakt door damesbladen, reclamefolders en pulptelevisie.

Beeldend kunstenaars als Mike Kelley of Bruce Nau-man spelen ook een spel met taal; afspraken, emoties; het onbeheersbare en materie; het lichaam en ding. Ik houd

van schrijvers en beeldend kunstenaars die taal gebruiken om het beeld op scherp te zetten. Waarneming en benoeming worden daardoor gevaarlijk explosief. De verbazing en bevestiging die daar het gevolg van is, is (voor mij) de broodnodige tegenhanger van het hedendaagse.

Mariëtte Linders (1952) studeerde aan de Aademie voor Beeldende Kunsten Sint Joost in Breda en aan de Rijksakademie in Amsterdam. Ze exposeerde onder meer in De Beyerd in Breda, in het Dordrechts museum en in het Centraal Museum in Utrecht. Voor haar werk ontving ze in 1993 de Ary Schefferprijs.

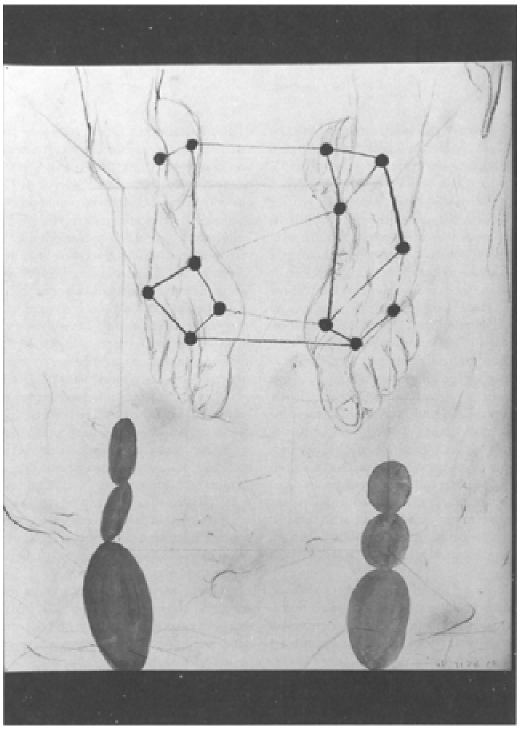
Arno Kramer
Alle hoeken en gaten

Van filosofenwordtwelbeweerd dathethen vrijstaat zich met alles te bemoeien omdat de filosofie geen typische inhoud heeft. Eenzelfde gedachte zou je kunnen opperen met betrekking tot de beeldende kunst. De kunstenaar is vrij zich over van alles en nog wat uit te spreken, dat wil zeggen werk te maken dat zich ergens beeldend over uitspreekt. Er zijn bovendien altijd wel geïnteresseerden te vinden die over die beelden willen theoretiseren. Heel lang heeft men de illusie gekoesterd dat theoretiseren over kunst verheven was en dat het op zijn minst een zekere geschooldheid vereiste. In het algemeen heeft de hedendaagse kunst altijd wel kunnen rekenen op de bereidheid van kunsthistorische interpreten om de ontwikkelingen, hoe kort ook nog maar in gang gezet, met de hen ten dienste staande kundigheid te ontleden. De vraag rijst wat die kundigheid in het algemeen betekent? In de beoordeling van beeldende kunst is er naast kennis, sprake van een persoonlijk beleving. Een beleving die mede wordt bepaald door de persoonlijke smaak. Deze smaak is vanzelfsprekend niet te zien als een objectief kennisoordeel. Zij is dus geen logisch, maar een esthetisch oordeel. Dat betekent dat de bepalingsgrond niet anders dan subjectief kan zijn en moeilijk te taxeren voor hen die kennis nemen van dat oordeel.

Immanuel Kant gaf als definitie voor het smaakoor-deel: de smaak is het vermogen het schone te beoordelen. Dat hadden we natuurlijk al gedacht, maar wat er vereist wordt om een object mooi te noemen moet bovenal naar voren komen door een mate van ontleden van die smaakoordelen. Volgens Kant blijven die smaakoordelen een verband houden met het verstand en mogelijk is het zo dat niets in ons leven plaats heeft waarin het verstand zich niet doet gelden. Deze invloed zal bij iedereen verschillen. Maar elke filosofie over smaak en schoonheid blijft dus gekleurd door persoonlijke kennis en beleving. Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat een grote feitelijke kennis een meer intuïtieve wijze van interpreteren, een gevoelsmatiger beleving in de weg staat. Hier stuiten we natuurlijk op de kern van wat ik maar de Ziekte van Saai wil noemen: het schrijven over beeldende kunst leidt zelden tot prachtige teksten. Hoe goed critici en kunsthistorici ook hun best doen een tekst te schrijven die inhoud heeft en een zekere brille in stijl, het lijkt er zeer op dat dat toch nauwelijks wil lukken. Nu hebben de meeste critici gelukkig ook niet de pretentie om literaire stukken te schrijven, maar voor mij als lezer, die houdt van avontuur en een vleugje filosofie en literatuur, slaat het gapen al te gemakkelijk spontaan toe bij het lezen van kritieken en artikelen. De vraag is dus hoe er een soort balans kan groeien in een tekst die aan de ene kant informeert en aan de andere kant stimuleert in een goed en mooi taalgebruik. In de meeste gevallen spreken de stukken van Anna Tilroe mij aan. Haar artikelen, eerst in de Volkskrant en nu in NRC-Handelsblad, zijn meestal lang. Zij krijgt de ruimte om te filosoferen. Ook Wilma Suto schrijft in de Volkskrant naarmate ze meer ruimte krijgt boeiender artikelen. In de korte recensies over actuele tentoonstellingen komen de meeste critici niet verder dan een opsomming van wat ze gezien hebben en is er geen diepgang en analyse mogelijk.

Een andere kwestie is het volstrekt ontbreken van artikelen over beeldende kunst van hedendaagse schrijvers en dichters. Was er in het verleden een evidente aandacht van auteurs voor de ontwikkelingen in de beeldende kunst, de Nederlandse schrijver

is volledig afwezig in de publicaties over kunst. Vermoedelijk wil men zich niet branden aan een beeldend vuur. Het zou desondanks interessant kunnen zijn om hen die de taal tot gereedschap hebben zich uit te laten spreken over iets wat heel dikwijls vragen oproept en nauwelijks antwoorden geeft. De kunst van nu is open, stuurloos ook en in zichzelf gekeerd.



Arno Kramer, *Zonder titel (1996)* tekening, houtskool, potlood, aquarel; 51,6×43 cm

Er is dus een grote mate van openheid vereist om haar te beleven. Zich ontwikkelende kunst is bijna synoniem aan openheid. Om daar dan toch over te schrijven moet een meer dan grote uitdaging zijn. Het vraagt een flexibele geest en een vaardige pen.

Evenals schrijvers hebben kunstenaars de neiging zich in hun werk te laten verrassen. Zij houden hun werk in een voortdurende staat van verlangen, werken aan iets wat ze niet kenden tot het er is. Ze geven vorm aan een nog niet gevormde wereld. Een wereld die de kans heeft gekregen zich door kunstenaars te laten uitdrukken. Volgens Umberto Eco zijn de voorboden van een open kunst al te vinden in de Barok, met de dynamiek, de contrasten, het spel van licht en donker, van volheid en leegte. Een eerste bewuste poëtica van de openheid ontstaat in de tweede helft van de negentiende eeuw met het Franse symbolisme en wat betreft de literatuur vindt het waarschijnlijk zijn hoogtepunt in *Finnegans Wake* van James Joyce. Vanaf het impressionisme is er wellicht in de beeldende kunst sprake geweest van openheid.

Wanneer ik terugga naar de vraag waarom er zo volgens de Ziekte van Saai geschreven wordt over beeldende kunst, dan lijkt het me niet onjuist te stellen dat een en ander te maken heeft met - zeg maar - het tempo waarmee de beeldende kunst zich deze eeuw heeft ontwikkeld. Hoe vinden wecriteria voor datwat zich onder je handen lijkt te veranderen? De taal en de wijze van schrijven moet hier wellicht nogworden gevonden. Het is niet mogelijk om alles in te bedden in een verantwoord verhaal omdat het dikwijls om volstrekt onbekende, dus nieuwe zaken gaat. Daar in taal iets over te zeggen zou tot de ‘taken’ van de schrijvers unnen behoren.

Taal is immers geduldig. Ik probeer haar steeds in beweging te krijgen. Soms vrij, soms in woordbreken-de buitelingen vervoerde ik op de mogelijkheden van de taal mijn gekozen woorden. Er is altijd iets aan de hand. De ene zin is nog niet hier ‘neergedaald’, terwijl de volgende, wie weet, hemelwaarts stijgt, om toch nog ergens later neer te dalen. Dat ik met de taal en ook met beelden de cultuur binnenzwem, dacht ik. Dat denken volgens Gyorgy Konrad een esthetische daad is, las ik. En omdat de cultuur beweeglijk en levendig is, heeft zij nog steeds niet die stevige, verankerde fundamenten van de oude religie. Zou zij dat willen, die fundamenten? We verkeren in zekere zin nog altijd in een crisis.

Arno Kramer (1945) is beeldend kunstenaar en docent aan de AKI Akademie voor Beeldende Kunst in Enschede. Hij schrijft over beeldende kunsten publiceerde enkele gedichtenbundels.

J. Heymans
Een schittering
Over de landschappen van Pascale Ticheler

In de verhalenbundel *Cellojaren* (1995) vanJ. Bernlef proberen de diverse hoofdpersonages greep op hun omgeving te krijgen. Een groot aantal van hen houdt zich, al dan niet professioneel, met de beeldende kunst bezig. Zoals deze schilders en tekenaars, uiterst moeizaam maar vastberaden, iets van een bepaalde lichtval op het doek of het papier krijgen, zo heeft Bernlef hun activiteit in zijn verhalen geschetst: tastenderwijze. Soms wordt het onderwerp van hun keuze alleen maar even aangestipt. Daaraan heeft Bernlef genoeg om een hele stemmingsverandering voelbaar te maken. Zo be-schrijfthij in hetverhaal 'Hetbegin van tranen' op bijna Nescio-achtige wijze de val van de avond: 'Het was optisch bedrog, maar toch leek het alsof de duisternis uit de grond de bomen in kroop, de hemel steeds donkerder kleurde totdat de wolken hun contouren verloren en overal de lichten achter de ramen van vrijstaande huizen aansprongen. Het landschap trok zich terug, [...]'. En in het verhaal 'Ik ken haar' roept hij het getekende portret van een jonge vrouw *en profil* op dat in de ovale uitsparing in het opstaande dekseltje van een bijouteriedoosje zichtbaar wordt: 'De gezichtslijn was scherp en fijn getekend, maar zette zich niet naar achter voort. Bij dit gezicht, in uiterste rust, hoorde geen achterhoofd. Of had het zich ervan losgemaakt? Een expressie hing daar in de vrije ruimte, op het punt weg te zweven, dezelfde weg te gaan als het al door het licht opgeloste hoofd'.

Niet geheel toevallig krijgt de kwetsbare verhouding van de schilder en zijn model volop aandacht in *Cellojaren*. In buitengewoon ijle, schetsmatige en bijna plotloze verhalen 'portretteert' Bernlef onder meer Pierre Bonnard en zijn nooit ouder wordende Marthe, Rik Wouters en Nel, Lucian Freud en een niet bij name genoemd model... In de schets 'Zon in een lege kamer' draait het om het laatste schilderij van Edward Hopper, waarop zijn vrouw Jo, zo wil het verhaal, uiteindelijk werd weggeschilderd.

> Edward had eerst niet over het schilderij willen praten. Hij was er nog niet tevreden mee. Er stond vrijwel niets op het doek dan zonlicht dat in twee brede banen op de muren van een lege kamer valt. Door een raam is een boomkruin zichtbaar. Dat is alles. Toen ik suggereerde dat hij de abstractie hier wel heel dicht was genaderd, een spel van louter donkere en lichte vlakken, schudde hij energiek zijn kolossaal grote hoofd.
> 'Het is een volstrekt realistisch schilderij,' zei hij. 'Een kamer als er niemand is om ernaar te kijken.'

Dit spanningsveld tussen abstractie en figuratie dringt zich ook op in de schilderijen en tekeningen van Pascale Ticheler. Zij maakt eigenlijk niets anders dan landschappen. Daarmee heeft ze zichzelf in een eeuwenoude schilderkunstige traditie geplaatst. In haar vroege werk doen zich allerlei uitgerekte bomen voor die uitwaaieren en de vorm aannemen van een wolk; in haar recentere werk heeft het rood dat plotseling in het groen van die bomen verscheen, langzamerhand tot toortsachtige figuren geleid. Dat geeft iets vluchtigs aan het nadrukkelijk aanwezige beeld. Het mag dan ook geen verbazing wekken datTicheler de verhalenbundel *Cellojaren* met veel instemming

heeft gelezen, zonder dat zij nu onmiddellijk als een literair schilder moet worden beschouwd. ‘Prachtig,’ zegt Ticheler, ‘zoals Bernlef beschrijft hoe licht op iets kan vallen. Dan zie ik gewoon een schilderij voor me.’ Zij zit op een regenachtige vrijdagochtend in haar atelierwoning aan het Entredepok in Amsterdam. De aanleiding voor dit gesprek was haar eerste - officieuze - overzichtstentoonstelling die in Kunstcentrum M17 in haar geboorteplaats Enschede plaatsvond. ‘Mijn lievelingsauteurs schrijven alsof ze schilderen. Ik zie hele schilderijen aan mij voorbijtrekken, terwijl ik lees. Dan denk ik bij voorbeeld aan de Japanse Nobelprijswinnaar Yasunari Kawabata,

Michael Ondaatje, John Berger - die hebben een buitengewoon prachtige wijze van schrijven - Virginia Woolf en, niet te vergeten, *Cellojaren* van Bernlef. In deze laatste bundel staan een paar wonderschone verhalen die zowel suggestief als teder zijn. Toch kan een boek, hoe mooi ook, voor mij nooit letterlijk een detail voor een schilderij opleveren.’

Pascale Ticheler (Enschede, 1967) die in de zomer van 1990 afstudeerde bij de vakgroep schilderen aan de AKI Akademie voor Beeldende Kunst te Enschede, had aanvankelijk voor modevormgeving gekozen, maar dat bleek een vergissing. Als tegenwicht tegen die toegepaste studie begon ze 's avonds en 's nachts Voor zichzelf te schilderen en tekenen. Die vrije disciplines waren haar niet vreemd, want ze had altijd al in de open lucht getekend. Figuratief, naar de natuur: bomen, bladeren, stukjes gras. Oneindig veel. Ze had dus al een geoefend handschrift. Aan het einde van

het derde studiejaar gooide Ticheler het roer definitief om: ze stapte over naar de vakgroep schilderen. ‘In die zwarte periode van de modevormgeving had ik al een paar andere docenten om me heen verzameld, zoals de tekenaar Arno Kramer en de tekenaar en schilder Uwe Poth,’ vertelt Ticheler, ‘en daar kwamen toen nog de schilders Kars Persoon en Kees Smits bij. Deze laatste had een uitgesproken opvatting over schilderen. Hij was weliswaar niet geheel Oost-Indisch doof voor de intenties van de schilder, maar het doek moest uiteindelijk het verhaal vertellen. Deze opvatting sloot aan bij hoe ik over het vak dacht. Ik werkte trouwens niet op de schildersafdeling, want ik had al vroeg een eigen atelier. Op de kunstacademie was, naar mijn smaak, altijd te veel afleiding, terwijl ik alleen maar serieus bezig wilde zijn. Ik weet gewoon hoe moeilijk het schildersvak uiteindelijk is. Er zijn zo ontzettend veel manieren om iets te schilderen. Je verzuip t gewoon in het gigantische aanbod aan voorbeelden en je moet jezelf toestaan om daarin onder te gaan. Bovendien probeer je je in het begin vast te houden aan een te voor de hand liggende strohalm: je denkt dat je een schilderij van tevoren een duidelijke betekenis of structuur moet meegeven. Je gaat formuleren waar een werk over gaat. Paul Valéry schrijft ergens: “Als een vogel precies kon zeggen wat hij zingt, waarom hij zingt en wat het in hem is dat zingt, zou hij niet meer zingen”. Een dichter gaat het vers dat hij onder handen heeft, ook niet interpreteren. Dan krijg je didactische poëzie en dito schilderkunst. Het vak van beeldend kunstenaar houdt voor mij het avontuur in dat achter elke schilderkunstige beslissing een onverwacht vergezicht kan opdoemen. Zo'n verschiet kan alleen ontstaan, omdat de aanleiding daartoe niet vastomlijnd was. Zodoende kan het zich dan gaandeweg vertakken en verfijnen. Soms is die aanleiding heel erg klein. Je hoeft bij voorbeeld alleen maar te zien hoe Edouard Manet een simpel aspergetje heeft geschilderd: zo ontzettend mooi. Dat heeft van zichzelf al betekenis genoeg.’

Een glasachtige wyber

Op haar AKI-eindexamenexpositie in de zomer van 1990 toonde Ticheler een aantal schilderijen die niet zozeer landschappelijk zijn, maar veeleer organisch, ook wat verfstructuur betreft. Deze doeken worden overheerst door donkerblauwe geometrische vormen, zoals bijvoorbeeld een glasachtige wyber, ontleend aan gespiegelde foto's van bospaden. In deze schilderijen wordt het landschap met andere woorden nog sterk gedomineerd door de ratio. Daarvan deed Ticheler pas langzaam maar zeker afstand in het tweede jaar van de Rijksacademie in Amsterdam, een van de Nederlandse vervolgopleidingen voor een selectief deel van de afgestudeerde kunstacademiestudenten. Zij had zich na haar AKI-periode ook aangemeld voor de roemruchte Ateliers '63, maar daar werd ze niet aangenomen. Wel kreeg ze een uitnodiging om deel te nemen aan *Le vent du Nord*, de jaarlijkse tentoonstelling in het Institute Néerlandais in Parijs, waarop hetwerk van de meest veelbelovende afgestudeerden aan de diverse kunstacademies in Nederland bijeen wordt gebracht.

Tijdens haar tweejarige verblijf op de Rijksacademie speelde de kwestie van ‘het verhaal van het schilderij’ een nog grotere rol dan op de AKI. ‘Je moet je keuzen daar nog meer verantwoorden dan in Enschede’, merkt Ticheler op. ‘Het heeft ongeveer een jaar geduurd, voordat ik mijn plek op de Rijksacademie had gevonden.

Toen heb ik een beslissing voor mijzelf genomen: ik wilde landschappen schilderen. Daarmee ging ik in tegen de heersende praktijk op de Rijksacademie, waar veel wordt geconcretiseerd door het woord en de betekenis vooraf. Veel docenten en studenten daar kunnen opmerkelijk goed uit hun woorden komen. Ze weten precies waar hun werk over gaat. Daar ben ik niet erg in geïnteresseerd. Zij maken van het schilderen een wel erg geïntellectualiseerde bezigheid. Ik heb meer affiniteit met mensen die bijvoorbeeld een weerbarstige graspol durven te schilderen, omdat zij gefascineerd zijn geraakt door dat toevallig op hun balkon groeiende ding.'

Ook op de Rijksacademie, waar veel kopstukken van de beeldende kunst rondlopen, zocht Ticheler haar docenten op mentaliteit uit. En niet op hun verhaal. 'Ten eerste: Armando. Hij gaf les op de tekenafdeling. Ik sprak hem maar eens in de drie maanden, want hij was heel weinig in Nederland. Die gesprekken met hem waren heel inspirerend, omdat ze niet beperkt

bleven tot de schilderijen die ik had gemaakt.

Ze gingen ook over mentaliteit,- de wil om iets wat je fascineert, in verf om te zetten. Meer dan bij wie ook, voelde ik bij hem een grote zielsverwantschap. Ten tweede: Marlene Dumas. Haar heb ik altijd buitengewoon gerespecteerd als kunstenares. In die jaren op de Rijksacademie vertelde ze mij iets wezenlijks: wat je ook doet, het kan gewoon niet gek genoeg zijn! Tijdens het schilderen doe je opeens een ongelooflijke stap, je gaat een grens over, soms tot in het irreële, maar laat je het resultaat daarvan -een schilderij -aan een toeschouwer zien, dan wordt die gigantische stap onmiddellijk geaccepteerd. Dat is een vreemd mechanisme, maar het heeft me wel gestimuleerd in mijn keuze voor landschappen. Daarin kan ik onverwachte stappen in overvloed zetten. Landschapen zijn onvoorspelbaar vanwege hun inherente in- en uitgangen. En ten derde: Jan Beutener. Dat is een in technisch opzicht uiterst knappe schilder die ook op de tekenafdeling werkte. Hij sterkte mijn zelfvertrouwen

wen door me te leren geduld te hebben. Schilderen is vaak wachten op het juiste moment. Kunst draait, volgens mij, alleen om mentaliteit. Daarom hoeven de kunstenaars, tot wie ik me verhoud, zich niet per se bezig te houden met dezelfde thema's. Ik hou van schilders met lef, die iets hebben gedaan waarvan je kunt aanvoelen dat er moed voor nodig is geweest. Chaim Soutine heeft bij voorbeeld eens een waaiende boom geschilderd. Dat ding heeft een verwoestende kracht gekregen, juist omdat hij nogal lelijk is.'

In haar tweede jaar op de Rijksacademie deed Ticheler aan de Koninklijke Subsidie mee, maar ze reikte niet verder dan de eerste ronde. Wel werden twee van de schilderijen die ze had ingezonden onmiddellijk aangekocht voor de roemruchte ABN AMRO-collectie. Ze besloot voorlopig niet meer mee te doen aan die al een halve eeuw bestaande schilderswedstrijd, omdat ze dan een beetje met haar werk heeft te doen. 'Mijn werk is eigenlijk heel klein, een landschap, niet meer dan dat, en de Koninklijke Subsidie heeft een veel te massale context.' In tegenstelling tot de jury van de Koninklijke Subsidie onthaalde het galeriecircuit de schilderijen en tekeningen van Ticheler met veel enthousiasme.

Voorgrond en achtergrond

Pascale Ticheler is een eigentijdse landschapschilder. Dat ze zich daarmee in een enorme traditie plaatste, werkte niet ontmoedigend - zoals voor de hand zou liggen -, maar juist heel stimulerend. De rijke geschiedenis van het landschap hield een ongekende hoeveelheid oplossingen in, waaruit viel veel te leren. 'Je kijkt als schilder', aldus Ticheler, 'altijd op een nogal hebberige wijze. Als ik tijdens een reis bijvoorbeeld in een Romeins Palazzo terechtkom, vol onbekende schilderijen, dan kijk ik heel associatief. Een kledingstuk waarin een donkere plooi naar beneden valt, wordt in mijn hoofd ineens een berg waarlangs een rivier stroomt, of een beweging van vuur. Deze associatie kan dan vervolgens een aanleiding zijn om een schilderij te gaan maken.'

Ticheler kan zich bijvoorbeeld nog goed herinneren dat ze een schilderij van Paul Cézanne onder ogen kreeg van waaruit zich plots een sterk idee opdrong:

'Dat was toen ik ontdekte dat Paul Cézanne de lucht over de boom schilderde in plaats van omgekeerd. De verhouding van voorgrond en achtergrond werd, kortom, radicaal omgedraaid. En al lijkt dat voor een buitenstaander misschien niet meer dan een detail, mij bood het geweldige nieuwe mogelijkheden. Het landschap begon ineens een andere lading te krijgen dan het in mijn jeugd altijd had gehad toen ik veel in de natuur tekende. Je kijkt naar allerlei schilderkunstige voorbeelden, maar je kijkt ook naar het landschap zelf. Ik schilder hoe ik landschap zie. Landschap,- een onmetelijk groot woord, en er zijn dan ook vele aanleidingen om tot schilderen te komen, maar meestal is het iets kleins: de beweging van water, vuur, de wijze waarop de horizon de lucht raakt. Dergelijke landschappelijke vragen. Iets van een schittering van licht is al genoeg om mij tot een schilderij te inspireren. Volgens mij ben je eigenlijk al een schilder voordat je ooit een streek op het doek hebt gezet, omdat je als zodanig kijkt. Als kind keek ik op een bepaalde wijze en zo kijk ik nog steeds. Alleen kan ik het nu omzetten in verf.' Daarmee sluit Ticheler min of meer

aan bij een van de personages uit ‘De Amerikaanse’, een verhaal uit Bernlefs bundel *Cellojaren:* Mario, de gepensioneerde douanier die tenslotte schilder is geworden. Het verhaal omvat een aaneenschakeling van subtiliteiten waar Ticheler zo gevoelig voor is:

> Hij penseelde het strijklicht langs de muren van de lage huizen, die hij de kleuren gaf die teruggingen tot zijn vroegste jeugd, de tijd bij zijn grootouders op de boerderij. Oker, roestbruin, het glanzende geel van de brem, het korte heftige rood van de plukken papavers langs de wegen en verspreid over de hellingen.
> Mario tikte op zijn grote, bijna kale schedel. ‘Het zit allemaal hier’, zei hij. ‘Iedere steen, elk stukje muur. Maar schilderen, dat is een ander verhaal.’

Evenals deze schilder hoeft Ticheler eigenlijk niet meer naar de natuur terug: ‘Het zit allemaal in mijn hoofd, ik heb het in mijn vingers, het is allemaal eindeloos getraind,- met potlood en papier in de vrije natuur. Omdat ik weet hoe je iets moet tekenen, kan

ik daar als schilder heel gemakkelijk van afwijken, zonder dat het een knullige uitstraling krijgt.'

Ticheler heeft veel naar de natuur getekend, maar met het maken van autonome tekeningen is ze pas na haar Rijksacademietijd begonnen. Die bestaan naast haar schilderijen. 'Ik teken niet zoals ik schilder', zegt Ticheler. 'Dat is een andere hand. Schilderen is voor mij een kettingreactie die ontstaat als ik de verf begin aan te brengen, overigens in een vrij hoog tempo. Dat doe ik met penseel en paletmes, met m'n vingers en een doek, en soms met heel weinig verf en een droge kwast. Het gaat soms zo snel dat ik het in m'n hoofd bijna niet kan bijhouden. Het is vrij associatief. Neem het vuur in mijn schilderijen uit de tweede helft van 1996. Dat is eigenlijk uit een boomvorm ontstaan, waarin plotseling een toefje rood verscheen. Ik associeerde die kleur heel voorzichtig met vuur en heb vervolgens een reeks schilderijen gemaaktwaarin dat rood veel duidelijker naar voren kwam. Ben ik met het thema vuur bezig, dan kijk ik - heel bewust - niet naar het werk van Enzo Cucchi. Die kan het vuur weergaloos schilderen en voordat je het weet, laat je je daardoor beïnvloeden. Ja, ik hou erg van Cucchi, maar ik wil het gewoon anders doen. Het gaat me er overigens niet om het vuur zo overtuigend mogelijk te schilderen, het moet altijd de mogelijkheid open laten dat het weer iets anders kan worden. Ik ben gewoon benieuwd wat de fascinatie voor het vuur voor mij inhoudt en hoe ik dat kan omzetten in verf,- in relatie tot een landschap.'

In een schilderij kan van alles gebeuren door middel van verf. Dat is in een tekening onmogelijk. Als Ticheler een tekening maakt, ontstaat die vanuit een samengebalde concentratie, waarbij ze een heel duidelijke beweging voor ogen heeft. Dat leidt tot beeldschone composities, vol leegte, die aan de sierlijke bewegingen in water doen denken, bij voorbeeld van zeewier. 'Mensen vragen mij wel eens: waarmee heb je dat eigenlijk gemaakt? Alsof ik met een of ander geheimzinnig materiaal werk. Nee hoor, het is gewoon potlood.'

Alhoewel de tekeningen en schilderijen naast elkaar een onafhankelijk bestaan leiden, is er ook in het werk van Ticheler de uitzondering die de regel bevestigt. Een van haar tekeningen gaf aanleiding tot een hele reeks landschappelijke schilderijen. 'Ik had een eenvoudige tekening van twee bomen gemaakt', vertelt Ticheler, 'die naast elkaar stonden, een horizon daartussenin. De wortels van beide bomen raakten elkaar bijna. Toen tekende ik die wortels ineens aan elkaar. Zo ontstond een lege binnenruimte, die in schilderkunstig opzicht een ongekend aantal mogelijkheden in zich droeg. Zo kon deze binnenruimte, al naar gelang de behandeling van de verf, een doorkijk zijn, of een vijver, een diepte suggeren, of juist het landschap eromheen terugbrengen naar een plat vlak. Dat was ongelooflijk spannend, vooral omdat het onderwerp vanuit het werk zelf was ontstaan, waardoor het schilderij mij eens dicteerde, in plaats van andersom. Zo'n wisselwerking sterkt je in het idee dat het ene uit het andere voortkomt.'

De schilderijen van Ticheler krijgen steeds in een paar uur hun vorm,-vergelijk het met het maken van een wandeling. Daarom moeten ze het louter en alleen met een datering doen. Een titel zou toch alweer teveel betekenis aan de landschappen geven. En dat wil ze juist niet.

Een poëtische benadering

In een ruimer kader ziet Ticheler een duidelijk verband tussen haar beeldende kunst en de poëzie in het algemeen: ‘Wat mij aanspreekt in een gedicht, is dat het iets probeert te raken. Heel precies. Het benoemt niet, maar het omschrijft zo nauwkeurig mogelijk. Dat maakt poëzie zo geweldig spannend. Het is toveren met woorden. Wat dit betreft heb ik veel geleerd van de dichter K. Michel. Deze poëtische benadering wil ik ook in mijn schilderijen volgen. Alsof je in literaire zin de betekenis van een moment in iemands leven zou kunnen omschrijven. Doe je dat zo nauwkeurig mogelijk, dan kom je er zodanig dichtbij dat je het gaat voelen. Dan krijgt een gedicht of een schilderij iets heel fysieks. Daarom hou ik ook van schrijvers die zulke ervaringen kunnen oproepen. Zoals Bernlef.’ Ticheler vertelt dat ze ‘enige tijd geleden’ naar een muziekuitvoering van het stuk ‘I am her mouth’ is geweest, geschreven door de jonge componist Jan van de Putte. Een sopraansolo van anderhalfuur, zonder begeleiding. ‘Waarom dat stuk zo volledig boei-

end kon blijven,' vervolgt ze, 'had alles te maken met de ongelooflijke precisie waarmee het was gemaakt. Op de dwingende successie in een muziekstuk ben ik, eerlijk gezegd, wel eens jaloers. De tijdspanne waarin iets gebeurt, voegt een extra dimensie aan een werk toe. Soms ben j e erg lang bezig met een schilderij en als het dan eindelijk af is, lijkt het alsof het er altijd al is geweest. Dan is de tijd die het heeft gekost als het ware gereduceerd tot een ogenblik. Nou ja, wellicht is het componeren met verf zoiets als het werken aan een privé-opera waarbij elk schilderij een markering is, zoals een muzieksleutel aan het begin van een nieuwe regel.'

Fleur Speet
De geschreven schildering
Over een modern kunstenaar

> De populieren en vlier en andere heesters bogen door de hevige wind en de regen kletterde op de houtstapels en het dek van de schepen, sloepen en een stoombootje voeren heen en weer en in de verte bij het dorp aan de overkant van het IJ zag men de bruine zeilen snel voortgaan...

Herkent u dit? Nee, dit is geen Nescio, het zijn de woorden van een miskend literair genie: Vincent van Gogh. Van Goghs indrukwekkende hoeveelheid brieven is in de literaire wereld bijna een eeuw doodgezwegen. Vol vuur en verontwaardiging hebben Willem Frederik Hermans en Jan Wolkers een pleitrede gehouden voor de erkenning van deze ontroerende brievenschrijver. Pas onlangs werd hun wens bewaarheid: in de literatuurgeschiedenis van Frans Ruiter en Wilbert Smulders krijgt Vincent van Gogh eindelijk de plek die hij verdient. Hermans en Wolkers wezen er al eerder op: het ‘indrukwekkend literair monument’ van Van Gogh misstaat de vergelijking met het werk van Multatuli niet.

Ruiter en Smulders gaan in hun analyse echter aan één ding voorbij. Geen enkel citaat ondersteunt hun stelling. Je kunt wel beweren dat Van Gogh net zo'n groot schrijver als Multatuli is, maar dat dient ook aangetoond te worden. Of de brieven wel of niet tot de literaire canon behoren, staat immers nog steeds niet buiten kijf. Laat ik eens advocaat van de duivel spelen - er zijn immers genoeg tegenargumenten te bedenken. Punt een heeft Van Gogh geen verhalen geschreven, maar brieven vol mededelingen en overtuigingen. Daardoor ontbreekt wellicht de spanningsboog. Punt twee is duidelijk dat Van Gogh moet léren schrijven. Zijn eerste brieven zijn bepaald niet van een hoogstaand niveau. Van de hak op de tak loopt hij zijn mededelingenlijstje langs en vaak blijft hij hangen in middelbare school-opmerkingen als ‘Het is roerend schoon’. Ten derde zijn een paar van zijn meest beeldende brieven in het Frans geschreven, terwijl hij in 1887 definitief overgaat op die taal. Daarmee valt veel moois buiten de Nederlandse literatuur. Je zou kortom kunnen stellen dat in de Nederlandse brieven juweeltjes verscholen zitten, maar die moeten er dan wel uitgepikt worden. En door pareltjes uit de tekst te lichten kan ieder document tenslotte literair genoemd worden.

Die tegenargumenten gaan wel aan het belangrijkste voorbij. Het zijn namelijk niet alleen de woorden van Van Gogh die zijn brieven zo bijzonder maken, het is ook zijn eigengereide, moderne gedachtengoed dat er glans aan geeft. De manier waarop Van Gogh zijn zelfs nu nog herkenbare, want universele emoties beschrijft - vol overrompelende passie - dat maakt hem tot een geweldig schrijver. En dat is niet beter duidelijk te maken dan door hem zelf aan het woord te laten. Om een beetje houvast te bieden heb ik gekozen voor een paar opvallende thema's. Ten eerste is dat zijn van het papier afspattende verontwaardiging over het geloof, die samenbalt in de term ‘jezuïtisme’. Zijn bijna naïeve en daarom zo vertederende goedhartigheid is een tweede rode draad in zijn leven. Ten derde is er het onbegrip waar hij telkens op stuit en tot slot geeft zijn ontroerende liefde voor de natuur en de schilder- en schrijfkunst een heel verassende zwier aan vrijwel iedere brief. Het is de verwoording

van zijn verontwaardiging en zijn verbazing over persoonlijke gebeurtenissen, die de brievenboeken tot een levensechte roman maken. Vonken spatten eraf. Oordeelt u zelf of dit geen grootspraak is.

Jezuïtisme

Van Gogh begint met brievenschrijven in augustus 1872. De brieven zijn bijna allemaal gericht aan zijn broer Theo, die later Van Goghs teken- en schilderac-

tiviteiten bekostigt. Uit al die Nederlandse brieven, die 1462 pagina's romandruk beslaan en die lopen tot maart 1886, springt Van Goghs moderne levenshouding op van het papier. Hij was zijn tijd vooruit, stellen Ruiter en Smulders, maar ze laten niet zien dat de verontwaardigde reacties van Van Gogh zijn eenvoudige, bewonderenswaardige moraal blootleggen. Een van de eerste conflicten die Van Gogh voor z'n kiezen krijgt en die zo'n eigentijdse reactie oproept, is het conflict met het geloof.

Van Gogh wil in zijn jonge jaren predikant worden. De brieflezer wordt dan ook overstelpt met al dan niet vertaalde Psalmen en stichtelijke levenslessen. Arme Theo. Van Gogh wil schrijven ‘met ernst en gevoel en zonder stijfheid en gedwongenheid, maar natuurlijk en als door liefde gedrongen en als meester van zijn zaak en wetende duidelijk en verstaanbaar voor...’ Enfin, hij moet zijn pen dus nog wat oefenen.

Wanneer hij zich in Amsterdam gaat voorbereiden op het toelatingsexamen voor de opleiding tot predikant, vermindert zijn motivatie. Hij begint zich te storen aan wat hij de ‘jezuïtenmoraal’ noemt. Het uitverkoren volk doet zich volgens hem veel te uitverkoren voor. Het nieuwe modewoord in zijn brieven wordt ‘jezuïtisme’. Alles wat geen steek houdt, wordt daarmee afgedaan. Overigens niet zonder een uitgebreide argumentatie.

Zo noemt hij Theo's stelling ‘dat ik het erop aanleg om Pa & Moe het leven bitter te maken’ een j ezuïtisme van Pa. Want wanneer Van Gogh iemand hoort zeggen

> ‘Gij vermoordt me’ en ondertussen leest die man zijn courant en spreekt een halve minuut later over ik weet niet wat voor advertentie, ik zo'n uitdrukking vrij ontoepasselijk en overbodig vind [...] Overigens, nu is de moordenaar het huis uit... (brief 198)

Met één simpele constatering wordt duidelijk dat Pa zich op z'n zachtst gezegd aanstelt. Met één nuchtere zin wordt daaraan toegevoegd dat de opmerking allang geen steek meer houdt. Dat de ‘moordenaar’ het huis verlaat, komt doordat Van Gogh - heel modern - weigert om naar de kerk te gaan. Maar eigenlijk houdt zich daar een ander geloofsconflict achter schuil.

Van Gogh is namelijk verliefd op zijn nichtje, Kee Vos. Zowel zijn eigen ouders als die van Kee zien een huwelijk niet zitten. Alleen een man met poen is immers een geschikte huwelijkskandidaat. Van Gogh heeft Kee niets te bieden, behalve veel liefde en overtuiging. Hij leeft het Godsgebod ‘Heb uw naasten lief’ letterlijk na, maar dat is blijkbaar niet voldoende. Teleurstelling overmant hem, atheïstische vragen dringen zich op. Hij vraagt zich af of‘God eigenlijk misschien pas begint als we dat woord zeggen’. Dan valt voor de eerste (en enige) maal de naam Multatuli, die zijn gebed van de onwetende besloot met: ‘O God, daar is geen God’. De Heer van de dominees, stelt Van Gogh daaropvolgend, die vindt hij eigenlijk zo dood als een pier. Zouden de dominees vanaf hun spreekstoel zo over de liefde durven spreken zoals zij binnenskamers doen? ‘Zij zouden dat wel laten. Ik dacht nog aan 't woord van de profeet: “Ouden van Israël, wat doet ge in 't donker?”, 't welk woord was gericht tot bedrieglijke priesters die zich door geld lieten influenceren.’ Net als de familie. De mensen die zijn liefde veroordelen noemen zich ‘mensen van vormen & beschaving’, maar wat ze doen is ‘handelen met een grofheid, een jezuïtisme, een

onrechtvaardigheid, waarvan mijn ziel een afschuw heeft’. De woorden liegen er niet om.

Een groothart

Een ander steeds terugkerend element is de lach die Van Gogh kan opbrengen voor al het onbegrip dat hem omringt. Hij laat zich onder geen beding klein krijgen en blijft vol zachtaardige humor geloven in het goede van de mens. Hij relativeert zijn ‘petite misère de la vie humaine’ door kirrend te stellen:

> Kerel, ik ben zo blij met ‘dat blauwtje’, ik zou het wel willen uitkraaien, maar ik moet me leuk houden, (brief 179)

Zijn liefdesverdriet verleidt hem zelfs tot het schrijven van bemoedigende verhaaltjes. Deverbeelding maakt de werke lijkheid immers lichter, een door menig brie-

venschrijver beproefd middel. Zo verwerkte de Schoolmeester bijvoorbeeld toneelstukjes in zijn brieven aan Van Lennep om zijn emotie te ontladen. Van Gogh kiest daarentegen voor een lange metafoor over een schuitje op zee. De zeilen zijn de hartstochten, maar die vangen teveel wind en het bootje loopt vol. Van Gogh laat zich niet kennen, begint te hozen en vaart verder, nieuwe avonturen tegemoet. Een tweede verhaal dat hij schrijft om zijn leed te relativeren, gaat over Monsieur X en Mademoiselle Elle. Ze staan symbool voor hemzelf en Kee Vos. Monsieur X dwaalt door de woestijn en droogt volkomen uit. Zijn enige redding is teruggaan naar Mademoiselle Elle. Later schrijft hij aan zijn broer:

> Wie zijn echter die ‘onderhavige’ ‘nous’? Och, die kent ge toch niet, 'k bedoel eigenlijk Monsieur X en ik, maar wat weet gij van Monsieur X? Monsieur X is zeker iemand die, denk ik, maar een gewrocht van mijn verbeelding is, of ik heb hem misschien maar uit mijn duim gezogen, (brief 187)

Die ‘vermaarde woestijnreiziger’ Monsieur X, wiens hart versteende en ongevoelig werd ‘van naamloze spanning’, bijt uiteindelijk toch in het zand. Kee Vos blijft zijn verloren liefde.

Dit drama zet een flinke kras in zijn hart, maar tijd heelt vele wonden. Nog geen jaar later loopt Van Gogh een vrouw tegen het lijf die hem (alweer) tot verontwaardigde uitbarstingen zal brengen over de samenleving. Hij ontmoet de op sterven na dode, letterlijk en figuurlijk gevallen vrouw Christien. Ondanks alle vooroordelen en maatschappelijke normen, neemt hij haar uit medelijden in huis. Theo vindt ‘X^{ien}’ bepaald geen aanwinst en hij is de enige niet. Van Gogh verdedigt zich op het baldadige af;

> Welnu, heren, ik zal het u zeggen, gij lieden die dan prijs stelt op vormen en beschaving, en dat terecht, mits het echt spul zij. Wat is beschaafder, fijngevoeliger, mannelijker: een vrouw te verlaten of een verlatene zich aan te trekken? (brief 223)

Is het niet zo dat ‘ieder die het leer onder z'n schoenen waard is’ het voor zo'n vrouw zou opnemen? Wat volgt zijn extatische uitweidingen over de tekortschietende negentiende-eeuwse samenleving, die verdomd veel op de onze lijkt. Een vrouw moet volgens Van Gogh niet alleen zijn

> [...] in een maatschappij & een tijd zoals die waarin wij leven, die geen zwakken spaart, maar trapt onder de voet en er met wielen overheen rijdt, als een zwak schepsel gevallen is. Daarom, omdat ik zoveel zwakken vertrapt zie, twijfel ik zeer aan de echtheid van veel wat men vooruitgang en beschaving noemt. Ik geloof wel in beschaving, zelfs in deze tijd, doch alleen in dat soort dat gegrond is op werkelijke mensenliefde, 't Geen mensenlevens kost, vind ik barbaars en dat respecteer ik niet. (brief 225)

Met ‘de mensheid in de mens’ wordt volgens Van Gogh helemaal geen rekening gehouden in het leven. Het enige wat telt is geld, en dat levert alleen maar kortzichtigheid op. Hij stelt treffend vast:

> Met de overzij van 't graf houdt de wereld volstrekt geen rekening. Daarom gaat dan ook de wereld slechts zover als ze voeten heeft, (brief 226)

Zinnen die rijp zijn voor een citatenboek. Voor de opinie van de wereld geeft Van Gogh dus ‘geen dubbeltje’. Niet dat hij dat dubbeltje heeft, want dat dreigt hij juist door Christien te verliezen. Van Gogh grijpt naar het laatste overtuigingsmiddel: humor. Theo mag de geldbijdrage stopzetten,

> [...] doch voor gij toeslaat en mijn kop afhakt, en die van X^n& 't kind erbij - slaap er nog eens op. Doch nog eens, als 't moet, dan in godsnaam ‘kop af’, maar liever niet, ik heb hem nog nodig bij het tekenen,
> t.à.t.
> Vincent
>
> P.S. Ook X^nen 't kind zouden zonder kop niet kunnen poseren, (brief 226)

De humor en de verontwaardiging, kortom de geest-

drift waarmee hij zijn woorden kiest, maken deze stukjes brieven tot innemend en soms zelfs vermakelijk proza. Of heb ik het mis?

Mes op de keel

Voor wie mij nog geen gelijk kan geven, volgt hier nog een proeve van zijn bekwaamheid. De rechtvaardigheid waarmee Van Gogh zijn omgeving beziet, is namelijk ontluisterend. Met een felle overtuigingskracht legt hij zijn goede intenties bloot.

Van Gogh kraait het niet alleen uit om zijn blauwtje, ook aanschouwt hij met een vermakelijke afstand het drama dat de familie er van maakt. Vader Vos leest zijn afwijzende brief aan hem voor. Dat geschrift is - zo stelt Van Gogh droogjes vast - ‘WelEerwaard en Zeergeleerd en dus stond er eigenlijk niets in’. Als tante dan met ‘een zeer jezuïtisch woordje’ komt, wordt Van Gogh er warm van ‘en sloeg maar eens door’. De afstand waarmee hij de hele heisa overziet, maakt de beschrijving bijna komiek. Dat lijkt de ironie van Gerard Reve wel!

Ook als het over zijn eigen ouders gaat, reageert Van Gogh ad rem. Zij weten zich geen raad met hun eigenzinnige zoon, ze willen hem zelfs onder curatele stellen. ‘Pa & Moe’ beweren dat hun zoon ‘de banden zou verbreken’ door zijn liefde voor Kee. Van Gogh laat zien wat hun woorden betekenen door dagen zwijgend en ongeïnteresseerd door het huis te banjeren. Dát zou pas banden verbreken zijn, maar z'n ouders begrijpen hem niet.

> Pa tamboureert altijd op ‘eerbied & gehoorzaamheid’, die ik hem schuldig zou zijn. Het is mijn intentie niet te beweren dat een kind geen eerbied & gehoorzaamheid aan ouders verschuldigd zou zijn, alleen wil ik erop wijzen dat Pa wel eens groot misbruik ervan maakt en b.v. wanneer men het niet met hem eens is, zulks onmiddellijk als oneerbiedigheid aanmerkt. Het zou er mooi uitzien als ik mijn leven inrichtte zoals Pa dat willen zou. Het is zeer zeker dat er dan van mijn tekenen niet meer komen zou... (brief 233)

Pa speelt de ‘gendarme’, Pa wil macht. Het is een eeuwenoud literair thema: de problematische, vermoeiende relatie tussen ouders en kind; de generatiekloof. Die kloof gaapt diep als Van Gogh scherp opmerkt dat Pa ‘soms niet de moeite neemt om de dingen na te kijken of een oordeel grondt & vaststelt op zulke losse schroeven [...] dat het geen steek kan houden’. Met mensen die in de ruimte kletsen heeft Van Gogh het niet op. Niet op de hoogte zijn is voor sommige mensen deel van wat zij hun ‘algemene ontwikkeling noemen. Geluk ermee.’, zegt Van Gogh daarover. Ondanks dat hij ‘zich een vuistslag op de hals’ haalt door een discussie aan te gaan, laat hij zich door geen enkele autoriteit van tafel vegen. In bruuske woorden bijt hij van zich af. Of het de ouders van zijn teerbeminde zijn, zijn eigen ouders of wie dan ook, Van Gogh is niet gevoelig voor hun macht. Net als Multatuli gooit hij zijn kop in de wind. Dat hij zich niet schikken wil, wordt - uiteraard - niet erg gewaardeerd. Dat hij de discussie aangaat is al helemaal uit den boze. Maar vechten met woorden

is voor Van Gogh niet hetzelfde als vechten met lijf en leden, een onderscheid dat anderen niet vaak kunnen maken:

> Ik heb weleens gevochten met iemand in woorden, maar ziet gij, om verschil van inzichten elkaar in 't leven zelf te grijpen, dat doet mijns inziens geen eerlijk man, althans 't zijn geen eerlijke wapenen. (brief218)

Toch blijken zijn woorden telkens niet de gewenste uitwerking te hebben. Dat is vreemd, want als hij zijn verontwaardiging of onvermogen beschrijft in de brieven aan zijn broer of aan zijn vriend Rappard, is hij duidelijk en zelfs overtuigend. Zijn innemendheid wordt nog groter doordat hij niet te beroerd is om de hand in eigen boezem te steken. Hij vraagt zich af of hij onbeschoft is, ‘of zonder fijngevoeligheid’ en biecht op dat hij nou eenmaal niet de makkelijkste is:

> [...] dikwijls ben ik vreselijk en lastig melancholiek, prikkelbaar - verlang naar sympathie als met een soort van honger en dorst - toon mij, als ik die sympathie niet krijg, onverschillig, scherp en gooisoms zelf nog wat olie in 't vuur. (brief 244)

nemen moet. Dit is zoowat 't effekt van den knotwilg
maar in de aquarel zelf is geen zwart dan in gebroken toonland.

Waar op dit schetsje het zwart 't donkerst is zitten de grootste
krachten in de aquarel — donker groen bruin
grauw. Nu adieu, en geloof me dat somwijlen
ik er hartelijk om lach dat de lui mij (die eigenlijk
niets anders ben dan een vriend van de natuur van
studie, van werk — ook van menschen vooral) verdenken
van diverse kwaadaardigheden en absurditeiten waarvan
geen haar op mijn hoofd denkt. Enfin — tot zoo
met een handdruk t. à t.
Vincent

Zelfkennis is Van Gogh dus niet vreemd en dat kan hij nog aardig verwoorden ook. De weerstand die hij oproept maakt hem triest, maar relativeren kan hij het wel. Ironie is ook nu weer het lapmiddel:

> Amice Rappard, ik weet eigenlijk niet of ik met zo'n geval moet lachen of dat ik erom schreien zal. [...] Natuurlijk - de rijke handelaars zijn de brave, eerlijke, oprechte, loyale, fijngevoelige lui, en wij arme donders die daar zitten te tekenen 't zij buiten, 't zij op straat, 't zij op 't atelier, soms 's morgens vroeg, soms diep in de nacht, soms in 't heetst van de zon, soms in de sneeuw, wij zijn de mensen zonder fijngevoeligheid, zonder praktisch verstand, zonder ‘vormen’ vooral. Best hoor! (brief 236)

Vervolgens gaat hij toch maar weer over tot de orde van de dag, want inderdaad, wat moet hij er allemaal mee? Wordt het hem teveel, dan gaat hij ‘in 't zand liggen voor een oude boomwortel’ en tekent en kijkt.

Verkleumde savooiekool

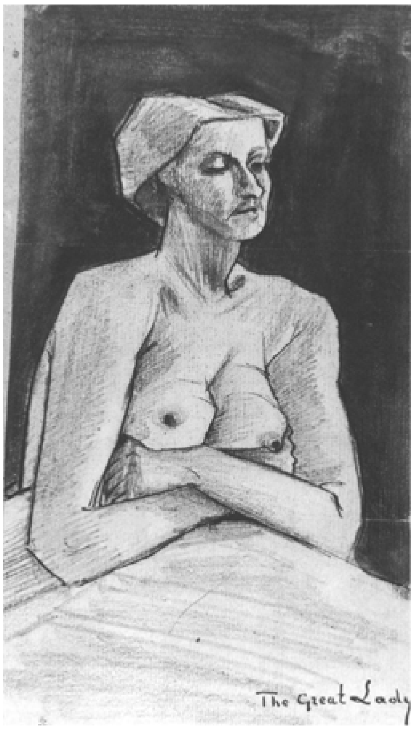
Zijn verontwaardiging over het geloof, z'n goedhartigheid en z'n scherpzinnige oordeel geven Van Gogh reliëf en menselijkheid. De beschrijving van de een-

voud van de natuur, waar hij zoveel oog voor heeft en die hem zo ontroert, draagt ook bij tot die vertolking. De natuur biedt Van Gogh namelijk vertroosting. De goedaardige, zuivere mens en de natuur hebben veel met elkaar overeen. Hij schrijft:

> Het zijn zulke aardige mensen, ontmoette hen onlangs op een lezing en zij staken bij het overige publiek af als eenbemoste oude appelboom of een rozestruik van het kerkhof of een iepeboom met kraaienesten zou afsteken bij allerlei onnatuurlijke uitheemse gewassen, (brief 134)

En ook wanneer hij tekent, stelt hij de menscuw - en de boom, de natuur, aan elkaar gelijk:

> Nu heb ik getracht in het landschap 't zelfde sentiment te leggen als in 't figuur, het zich als 't ware krampachtig en hartstochtelijk vastwortelen in de aarde en het toch half losgerukt zijn door de stormen. Ik wilde zowel in dat blanke, slanke vrouwenfiguur als in die zwarte, knorrige wortel met hun knoesten iets uitdrukken van de strijd des levens, (brief 221)



Vincent van Gogh, *The great lady*(foto: Van Goghmuseum)

Het mooist en meeslependst zijn toch wel de Nescio-achtige natuurbeschrijvingen die de opmaat lijken van een teder verhaal:

> Heb ik u reeds geschreven van die storm die ik laatst zag? De zee was geelachtig, vooral dicht bij het strand; aan de horizon een streep licht en daarboven de ontzaggelijk grote, donkere grijze wolken, waaruit men de regen in schuine strepen zag nederkomen. De wind deed het stof van het witte paadje op de rotsen in zee stuiven en bewoog de bloeiende meidoornstruiken en muurbloemen die op de rotsen groeien, (brief 81)

Hij stuurt zelfs een takje zeewier op, omdat de wandeling ‘aan de zeekant’ zo fijn was. En:

> Ik heb die oude kanjer van een knotwilg nog geattaqueerd en ik geloof dat dat de beste van de aquarellen geworden is. Een somber landschap, die dode boom bij een stilstaand, met kroos bedekte plas in 't verschiet, een remise van de Rijnspoor, waar spoorlijnen elkaar kruisen, zwarte, berookte gebouwen, verder groene weilanden, een kolenweg en een lucht waar de wolken jagen, grauw met een enkel schitterend wit randje en een diepte van blauw, daar waar de wolken zich scheuren even. (brief 253)

Op het eerste gezicht zo dodelijk saaie voorwerpen kunnen opeens gaan glanzen:

> Zodat de klonten aarde hier & daar licht vatten en meer spreken. Toen ik voor dat brok grond een tijd had zitten tekenen, kwam er een onweer met een geduchte plasregen, dat wel een uur duurde. Ik was er echter zo fel op geworden... (brief 260)

Enfin, Van Gogh op z'n knieën in de blubber dus. Bent u nog niet overtuigd? Nog één staaltje dan:

> Toen het laatst gesneeuwd had, zag ik een groepje savooiekolen die stonden te verkleumen, dat me herinnerde aan een groepje vrouwen die ik 's morgens vroeg in water- en vuur-kelder had zien staan in hun dunne rokken en oude sjaals, (brief 282)

De vindingrijke verwoording van zijn ontroering maakt de natuurbeschrijvingen tot geschreven schilderijtjes. Dat is niet zo'n vreemde constatering. Van Gogh combineert op tal van manieren schilder- en schrijfkunst.

Geschilderde literatuur

Al in de eerste brieven past Van Gogh een procédé toe dat in zijn tijd heel gangbaar was. Intellectuelen in de negentiende eeuw vonden het belangrijk de verschillende kunsten met elkaar te vergelijken: schilderkunst, literatuur, maar ook muziek en beeldhouwkunst. Van Gogh beperkt zich in zijn brieven tot doek en boek. Literatuur

en schilderkunst zijn volgens hem onlosmakelijk met elkaar verbonden. In ieder goed schilderij zit literatuur en in ieder goed boek zit een schildering, de kwast is zowel het terrein van de schilder als dat van de schrijver. De manier waarop Van Gogh dartel heen en weer springt tussen de ene en de andere kunst maakt de brieven gepassioneerd en uniek. Zijn brieven barsten uit hun voegen van kleurrijke voorbeelden en dat is mede te danken aan zijn duizelingwekkende belezenheid en enorme kennis van teken- en schilderkunst.

Van Gogh leest Shakespeare, die hij ‘net zo mooi als Rembrandt’ vindt. Boeken van Michelet vindt hij zoiets ‘als een ruwe schets van een schilder van wie ik veel houd’. Hij vindt Thys Maris terug in het personage Quasimodo van Victor Hugo. Hij heeft het over ‘schilderijen die in 't sentiment van b.v. de schrijver Conscience zijn’. Hij ziet poëzie schitteren in een goed schilderij, hij raakt er zelfs volledig van in extase:

> Die knollen, die arme, gehavende knollen, zwart, wit, bruin, zij staan daar geduldig onderworpen, bereid, geresigneerd, stil. Ze moeten straks de zware schuit nog 't laatste eindje slepen, de karwei is haast gedaan. Eventjes stilstaan, ze hijgen, ze zijn bezweet - maar ze murmureren niet, ze protesteren niet - ze klagen niet, over niets. Daar zijn ze al lang overheen, sedert jaren overheen. Ze zijn geresig-

> neerd nog wat te leven & te werken, doch moeten ze morgen naar de vilder, que soit, zij zijn ertoe bereid. Ik vind zo'n fameus hoge, praktische, zwijgende filosofie in dit schilderij... (brief 210)

De filosofie in een paar knollen van Mauve... Waar het om draait, is volgens Van Gogh dat menig schilder niet het minste begrip heeft van ‘wat verhoudingen voor tekening zijn of schone lijnen of karakteristieke compositie en gedachte voor poëzie’. Daarbij zijn poëzie en schilderij aan elkaar gelijk. Schone lijnen weet Van Gogh zowel met zijn penseel als met zijn pen te trekken en de oorspronkelijke gedachten zijn, zoals bleek uit de overstelpende emoties, ook niet mis.

In zijn eigen schilderkunst probeert Van Gogh onbewust de symbiose van schilder- en schrijfkunst te bereiken. Niet alleen door boeken op zijn schilderijen af te beelden - wat hij op zeer symbolische wijze doet - maar ook door aan gedichten te denken terwijl hij tekent en schildert. Over zijn schets *The great Lady* schrijft hij:

> Er is een gedicht, van Tom Hood geloof ik, waarin hij vertelt van een grote dame die 's nachts niet slapen kan om reden dat zij overdag, toen zij uitging om een japon te kopen, de arme naaister bleek, teringachtig, uitgemergeld heeft zien zitten werken in een bedompt vertrek. En nu heeft zij gewetensangst over haar weelde en schrikt 's nachts wakker. Kortom, 't is een slank, blank vrouwenfiguur, onrustig in de donkere nacht, (brief 214)

Van Gogh denkt vaker aan gedichten als hij tekent. Hij schrijft zelfs een heel gedicht over, ‘Onder de sterren’ van domineedichter Laurillard:

> Ik moet u toch eens overschrijven iets dat ik in 't hoofd had bij het maken van dat oude mannetje, of schoon het niet letterlijk erop toepasselijk is, daar b.v. op de tekening het geen nacht is. (brief 295)

Van Gogh vangt beelden zowel met kwast als met pen. Schilderen ís voor hem schrijven, zoals hij zelf beweert;

> [...] ik zie in mijn werk een terugklank van 't geen mij trof, ik zie dat de natuur mij iets verteld heeft, tot mij gesproken heeft en dat ik in snelschrift dat heb opgeschreven. In mijn snelschrift mogen woorden zijn die niet te ontcijferen zijn, fouten of leemtes, toch is er iets over van 't geen het bos of strand of figuur zeiden, en het is niet een tamme of conventionele taal... (brief 261)

Schilderen als taal of taal als schildering. ‘Boeken en werkelijkheid en kunst zijn voor mij soortgelijk’, stelt hij. Vandaar ook dat hij bij het zien van de werkelijkheid kan denken aan een boek, terwijl hij zelf zijn bladzijden vol schrijft. Hij is een paar dagen volkomen bezeten van *Les misérables* van Hugo...

> Ik zat er vanmiddag een paar uur in verdiept en kwam toen in 't atelier, tegen dat de zon onderging. Uit het raam zag ik op een brede, donkere voorgrond - omgespitte tuinen en gronden, meestendeels warm zwarte aarde, zeer diep van toon. Daar schuin doorheen loopt het weggetje van

> geelachtig zand met groene kanten van gras en de ijle, schichtige populiertjes. Een achtergrond van een grijs silhouetvan de stad met 't ronde dak van 't station en torens en schoorstenen. En trouwens overal nog achterkanten van huizen - doch in het avonduur is alles tot elkaar gebracht door de toon - [...]. 't Was net een bladzijde van Hugo... (brief 335)

Het werd een bladzijde van Van Gogh.

Onbewust maakt hij poëzie van klodders verf. Hij knijpt ‘wortels en stammen uit de tube, en modelleer[t] die wat met 't penseel. Ja, nu staan ze erin, spruiten eruit, staan erin geworteld met kracht’, zegt hij over zijn eigen bomenschilderij. Om tranen van in de ogen te krijgen. Hij gebruikt houtskool zelfs om structuur aan zijn brieven te geven:

> Met rechte, grote houtskoolstrepen trachtte ik de proporties en plans aan te geven. Zijn de onmisbare grondlijnen eenmaal gevonden, dan kloppen we het houtskool weer af met een zakdoek of een vleugel en gaan dan meer intiem de contouren zoeken. Deze brief zal dus in een meer intiemere, minder

> harde en hoekige toon geschreven zijn dan de vorige, (brief 178)

De schilderkunst heeft zijn schrijfkunst rijker gemaakt. Dat mag duidelijk zijn.

Tragiek

De tragiek van Van Gogh is dat hij - zoals Ruiter en Smulders reeds stelden - zijn tijd ver vooruit was. Net als Multatuli was Van Gogh een modern kunstenaar. Gedreven door een onmetelijk geloof in zichzelf, in zijn grootste passie: schilderen, met de kwast én met de pen, heeft hij zich niet laten demotiveren door onbegrip. Net als Multatuli was Van Gogh een eenling, die zich afzette tegen de orde om hem heen. Dat was ongekend.

Het is juist die eigengereide houding waardoor zijn brieven na een eeuw nog interessant zijn, het is herkenbaar. Zijn oog voor het alledaagse, het natuurschoon en de armzalige maken van Van Gogh een heel breekbaar personage. Tastbaar ook. Zijn opmerkingsgave en intellectuele bagage, die uitmonden in een overweldigende associatiedrift, maken van schrijf- en schilderkunst één. Zoals Hermans schreef werd Van Goghs ‘schilderen met korte snelle verftoetsen op het laatst bijna schrijven’. Andersom werden Van Goghs brieven schilderijen. Zonder daar ooit erg in te hebben, heeft Van Gogh met zichzelf een levendig en begrijpelijk personage neergezet. De ontwikkeling die in de brieven plaatsvindt, de weerstand die hij moet doorbreken, het gevoel voor rechtvaardigheid dat hem ertoe drijft zijn argumentatie bloot te leggen en de humor en standvastigheid maken zijn brieven tot een levensechte roman. Een roman als een groot vuur;

> Je hebt een grootvuur in je ziel, maar niemand komt zich er ooit aan warmen en de voorbijgangers zien alleen maar wat rook boven de schoorsteen komen en lopen door. (brief 154)

En die rook warrelt nog steeds in kringen boven de brievenboeken.

Literatuur

De brievenboeken bestaan uit vier delen, waarvan het vierde en de helft van het derde in het Frans zijn geschreven. *De brieven van Vincent van Gogh*. SDU Uitgeverij, 's Gravenhage, 1990 (volledige vertaling). W.F. Hermans schreef het essay ‘Vincent literator’ (de bron die door Ruiter en Smulders is gebruikt), opgenomen in *Malle Hugo*. Bezige Bij, Amsterdam, 1994. Jan Wolkers schreef het essay ‘Van Eigenheimer tot Doré’, dat verscheen in de *NRC Handelsblad* (25.06.93) en werd opgenomen in: *Rembrandt in Rommeldam*. Bezige Bij, Amsterdam, 1994. Apart verscheen van Jan Wolkers *De drijfschaal van Van Gogh*. Van Hezik, Rotterdam, 1990. Frans Ruiter en Wilbert Smulders schreven in *Literatuur en moderniteit in Nederland. 1840-1990.* De Arbeiderspers, Amsterdam, 1996 over Van Gogh en Multatuli.

Fleur Speet (1971) studeerde Nederlands en Oude geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Ze geeft literatuurcursussen aan de Joke Smitschool voor volwassenen.

Ron Elshout
Lessen in kijken
Over schrijven over beeldende kunst

Recent zijn mijn ouders verhuisd, derhalve moest in de nieuwe woning een aantal dingen opgehangen worden en zo boorde ik een dag gaten, sloeg spijkers en stond met voorwerpen in mijn handen die ik als het ware opnieuw *zag*. Ze riepen herinneringen op en het besef dat dit de dingen zijn die althans mijn moeder *mooi* vindt: een geborduurd jachtstilleven, een duizend-in-een-dozijn stenen Ot-en-Sien-boertje dat met een onduidelijk gereedschapje iets vaags doet. Op een enkele thriller uit de gemeentebibliotheek na zijn er geen boeken in huis.

Een tiental cd's, Richard Clayderman op piano, George Zamphir op panfluit, vervangt de muziek waar ik mee opgegroeid ben: elpees van James Last. Ik wil maar zeggen dat ik cultureel mijn eigen weg heb moeten zien te vinden. Dankzij een studie letteren is dat in de literatuur nog wel enigszins gelukt, al blijft een leek die pas tijdens zijn studie de literatuur ontdekt, altijd het gevoel van een tekort houden. Zo heb ik de ‘klassieke’ jeugdliteratuur, Winnie de Poeh, De kleine prins, Alice in Wonderland, pas leren kennen toen ik zelf een zoon had.

Op muzikaal gebied leidt het gedrag van de late autodidact tot een ongestructureerd allegaartje cd's in de kast, een overdaad aan kennis op het ene gebied en totaal onbenul op het andere. Van een weg zoeken is eigenlijk amper sprake; nauwelijks gehinderd door kennis is de leek afhankelijk van wat zich voordoet en wat blijkbaar aanspreekt.

De leek en de beeldende kunsten

Wanneer een autodidact de beeldende kunsten ontdekt, wordt zijn kijken vooral gekenmerkt door systeemloosheid. Dat kijken zou men ‘toeristisch kijken’ kunnen noemen, omdat er nog geen sprake is van onderscheidend vermogen: je kijkt en slaat een hoeveelheid beelden op.

K. Schippers heeft deze manier van kijken in *De berg en de steenfabriek* als volgt getypeerd:

> In welk opzicht verschil ik van de toeristen? Onze blikken hebben iets wat je dik zou kunnen noemen, alsof onze ogen aan alles wat ons omringt het ranke ontnemen. We kijken zoals we lopen, zeker van elke oogopslag en iedere stap. De schakeringen van het licht, de verschillen tussen tien over een en tien over half drie 's middags, we zien ze niet, walsen al die tijdstippen samen in het dikke woord licht. De verschietende helderheid omgeeft ons, ontgaat ons, biedt zich tevergeefs aan.

Van enig kritisch vermogen, van enige rubricering is nog geen enkele sprake. Wellicht is het enige criterium ‘dat iets moet aanspreken’ of ‘mooi’ moet zijn. Het nadeel van zo'n ontwikkeling is dat je wel kijkt en gulzig zelfs, maar dat je niet bewust ziet en daardoor ook niet onthoudt. Evenals bij de muziek leidde dit tot een zekere onevenwichtigheid. Toch is dat nadeel meteen óók een voordeel: de leek kijkt ‘kinderlijk’, met geen andere bekommernis dan dat hij nog zoveel moet en wil zien.

Vooroordelen, canonvorming, wat van de gezaghebbende goegemeente niet zou kunnen of mogen, - hij heeft er geen weet van.

Maar op een zeker moment vraagt de opgeslagen hoeveelheid beelden om ordening en dus gaat hij lezen. Een autodidact leest - hongerig, want het ‘tekort’ dat hij zelf bedacht heeft, moet gedicht worden! - alles wat hem voor ogen komt, in welke volgorde dan ook en al snel zingen, in net zo'n wanorde als de beelden zelf, informatie, kenmerken, opvattingen en meningen in zijn schedel rond. De onbekommerdheid verdwijnt en daarvoor in de plaats komen culturele vaders en moeders die hem de weg wijzen.

K. Schippers

Lekenogen kijken wel, maar wanneer gaan die ogen iets zien? En: hoe voorkom je dat je teveel ‘symbolisch’ gaat zien? Want dat is een hachelijke zaak; de autodidact die gaat lezen, verdwaalt prompt in kenmerken, stromingen, rubriceringen en loopt nu het grote risico dat hij door zijn jacht op kennis het puur zintuiglijke kijken afleert. K. Schippers formuleert het zo: ‘schilderijen, maar ook / objecten, boeken, voorwerpen / wachten op betekenis’ (*Een leeuwerik boven een weiland*). Over deze verschuiving in het kijken schreef hij een gedichtje:

Opening van het visseizoen

Eindelijk buiten.
Water is water.
Riet is riet.
Een eend lijkt op een eend.

Maar nu begint mijn vader (62) weer.

Hij noemt waterhoentjes strijkbouten
en vindt dat de maan
ondergaat
als
de
zon.

Zoals veel gedichten in Schippers' verzamelbundel *Een leeuwerik boven een weiland* lijkt dit op eerste gezicht een zeer simpel gedichtje. Maar zoals Schippers, nooit tevreden met het ‘eerste gezicht’, zelf ook altijd doet: eerst beter kijken.

De tweede en derde tautologische regels laten zien dat iets is wat het is, water is water en riet is riet, niets meer en niets minder. Zo kijken kan ik ook nog wel. In de vierde regel treedt echter al een niet geringe complicatie op; weliswaar zijn eenden (meervoud) eenden (meervoud) en is iedere afzonderlijke eend gelijk aan zichzelf, maar tussen eenden onderling zijn, als je tenminste goed kijkt, al weer zo veel verschillen waarneembaar dat je met goed fatsoen niet kunt noteren ‘Een eend is een eend.’ Dat geldt wel voor die ene afzonderlijk, maar voor ‘de soort’ is het onhoudbaar, de ene eend *lijkt* hooguit op de andere. Zo kijken, - dat kan je alleen als je er goed over nagedacht hebt.

Schippers gedicht(en) vestigt (vestigen) niet alleen de aandacht op dit soort schijnbaar nietige nuances, maar gaan daardoor ook over taal. Het (ze) vraagt (vragen) zich af waar de grenzen liggen. Als je het heel deftig - en voor Schippers' gedichten veel te zwaarwichtig - zegt: zijn poëzie raakt aan talige en filosofische kwesties. Ik heb over het zinnetje ‘Ik heb trek in meeuw’ uit een verhaal over een kat van Simon Carmiggelt wel eens een ellenlang stuk gelezen van een taalkundige. Het ging over de consequenties van het ontbrekende lidwoord ‘een’ voor de betekenis. Schippers *doet* hetzelfde, maar veel scherper en oneindig lichtvoetiger.

Schippers' tweeënzestig jarige vader kijkt anders. Hij kijkt vergelijkenderwijs. Dat heeft twee kanten. Een waterhoentje vergelijken met een strijkbout is het resultaat van een speciale manier van kijken die zo nu en dan wat aardigs oplevert: je ziet iets, een waterhoentje, de maan, in een ander licht dat overeenkomsten en verschillen

scherp kan doen uitkomen. Maar het vergelijken van een waterhoentje met een strijkbout reduceert de vogel ook tot zijn vorm. Enerzijds kan het dus weliswaar een vorm van scherp kijken zijn, anderzijds kan zo'n vergelijking dus juist verduisterend werken, je ziet niet meer wat je wellicht zou hebben kunnen (= moeten?) zien.

Schippers' vader zet hier de eerste stap op weg naar wat ik zou willen noemen ‘metaforisch kijken’. Die manier van kijken wortelt natuurlijk in de wens te vergelijken, te ordenen, te rubriceren, maar bloeide en bloeit natuurlijk vooral in de kunst. Het is al gedurende eeuwen schilderkunst zeer gebruikelijk symbolen en metaforen te gebruiken, een vis ‘staat voor’ Christus, een schedel of zeepbel voor de vergankelijkheid, een muziekles of muziekinstrumenten staan voor een liefdesaffaire. Maar een kunstenaar die daar eenmaal mee begint, ruilt de zuivere verbeelding in voor het intellectualisme van de beeldspraak en moet niet vreemd opkijken als de beschouwer het zicht verliest op zijn schilderkunst. Vreemd genoeg gebeurt

met metaforen het omgekeerde van wat het voorzetsel ‘voor’ suggereert. De vis ‘staat voor’ Christus, maar de gedachte aan de betekenis (Christus) schuift juist voor de afbeelding (de vis), de (gedachte aan) vergankelijkheid beneemt het zicht op zeepbel en schedel en de aandacht voor het liefdesverhaaltje schuift de zichtbare muziekles naar de achtergrond.

De leek die in al deze ‘betekenissen’ zijn weg gevonden heeft, is vrijwel constant aan het ‘vertalen’. Hij zet wat hij ziet om in ‘iets anders’ en leert het eigenlijke kijken af, als hij niet uitkijkt.

Van Goghs *Korenveld met kraaien* gaat ‘dan ook’ over de dood, want die zwarte kraaien zijn symbolen van de dood. Zo'n visie wordt nog bevestigd door de wetenschap dat Van Gogh het schilderij vlak voor zijn zelfmoord maakte en dat hij in zijn totale oeuvre niet of nauwelijks zwart gebruikte. Zie je wel! Einde waarneming. Op naar het volgende schilderij, zonder je af te vragen of Van Gogh dat korenveld waar de wind in sloeg, zodat de dieren des velds zich in onrust in en boven het korenveld bewogen, niet gewoon gezien heeft zonder daar een betekenis aan toe te willen kennen. Zonder aandacht te hebben voor de golvende, onrustige, opgejaagde penseelvoering. Zonder de vraag te stellen of zijn andere werken dan ook van zulke betekenissen te voorzien zouden zijn. Zouden al zijn bloemstillevens dan ‘eigenlijk’ vanitasstillevens zijn?

Iemand die in het *terra incognita* tussen betekenissen zoeken en het zuivere kijken dat hij niet wil verleren zijn weg wil vinden en die twee uitersten graag in evenwicht wil brengen, heeft aan K. Schippers een goede gids. ‘Kijken is optellen in goed vertrouwen’, schrijft Schippers in een gedicht dat via het optellen van ‘wat lengte van zijn snaren, / beetje boog van zijn hart, / hoek van zijn kam, twee, drie knoppen’ tot de som ‘gitaar’ komt. Maar zo goed is zijn vertrouwen niet: ‘dit is de voorkant van een lepeltje, / dan zal de achterkant er ook wel zijn,’ getuigt van wantrouwen. K. Schippers is het soort kijker dat zich er eerst van verwittigt of die achterkant er echt wel is. In *Museo Sentimental* schrijft hij: ‘Als we iets zien, zijn we meestal gauw tevreden, “zo zal het wel zijn”, dat denken we ongeveer en we onderdrukken de kritiek in ons achterhoofd die zegt: “we hebben ons te snel bij onze eigen waarneming neergelegd”.’ Schippers gaat voornamelijk van het laatste uit.

De bundel *Een leeuwerik boven een weiland* bevat natuurlijk ook de teksten die sinds de verschijning van ‘het tijdschrift voor teksten’, Barbarber, tussen 1959 en 1971 een eigen leven zijn gaan leiden. *De ontdekking* ‘Als je goed om / je heen kijkt / zie je dat alles / gekleurd is’ en *Bij Loosdrecht* ‘Als dit Ierland was / zou ik beter kijken’. Ze zijn inmiddels zo vaak geciteerd - de tijd van Barbarber is inmiddels zo'n vijfentwintig tot veertig jaar geleden! - dat menigeen ze als oudbakken Barbarberflauwiteiten zal zijn gaan beschouwen, maar je zou *Bij Loosdrecht* kunnen variëren: ‘Als dit nu geschreven was, zou ik beter lezen, want het is nuttig ze nog eens tot je door te laten dringen, ze bevatten de kern van Schippers opvattingen over kijken.

Schippers' ideeën zijn niet, zoals wel voorkomt, simpelweg te reduceren tot ‘kijken met een kinderlijke blik’. Volwassenen kunnen dat waarschijnlijk niet meer en Schippers is zich dat bewust. In ‘De vermiste kindertekening’, het eerste essay uit de gelijknamige bundel, schrijft hij: ‘Ik heb erover gedacht om dit stuk vanuit het standpunt van het kind te schrijven. De verplaatsing in iemand die nog maar een vage notie heeft van beeldende kunst was wellicht mogelijk geweest. Toch zou de

pretentie van zo'n aanpak te groot zijn. De meeste finesses blijven nu eenmaal voorgoed buiten bereik en toch mogen die niet worden verdoezeld. Maar om die breuk gaat het wel, om de jaren en misschien zelfs weken van de grote verandering, om het verlaten van een gemeenschap met zijn eigen wetten en vooral ook zijn eigen smaak en het opgaan in een nieuwe gemeenschap die nooit meer kan worden verlaten.'

De vergelijking van K. Schippers met de door hem bewonderde Stan Laurel, zoals die wel gemaakt wordt, gaat daarom mank. Stan Laurel doet een deur open, stapt er door, doet hem dicht en klopt aan, omdat hij alle voorgaande handelingen vergeten lijkt. Deze naïviteit is fundamenteel anders dan die waar Schippers naar op zoek is.

Wat Schippers volgens mij telkens probeert, is terug te keren naar het zuivere kijken. Daarvoor is een bedachtzaamheid geboden die niet des kinds is. Die bedachtzame omzichtigheid kenmerkt zijn beschou-

wingen die, wat een verademing, niet vanuit een theorie, maar vanuit zorgvuldig kijken vertrekken. Wat dat betreft vinden alle tentoonstellingen waar Schippers over schrijft plaats in Ierland. Hoewel; vanuit zorgvuldig kijken vertrekken? Misschien is dit een betere formulering: naar zorgvuldig kijken terugkeren, want uiteindelijk zijn we die 'kinderlijke blik' voorgoed kwijt geraakt en Schippers weet dat als geen ander. Niet voor niets citeert hij (in *Museo sentimental*) Chardin: 'Om dit waarheidsgetrouw af te beelden moet ik alles vergeten wat ik ooit heb gezien, zelfs de manier waarop die dingen ooit door andere schilders zijn weergegeven.' Maar de feitelijke onmogelijkheid hiervan behoeft ons niet te weerhouden het toch op zijn minst te proberen, zo leren we van K. Schippers.

De grenzen verlegd

Schippers belegert een schilderij, tentoonstelling of oeuvre met een 'dunne blik' en tast deze daarmee - soms beschroomd - af, zoekend naar een interpretatie. Vandaar dat zijn beschouwingen vaak opgebouwd zijn als bedachtzame zoektochten waarin, uit argwaan (hij wil zich immers niet te snel bij zijn waarnemingen neerleggen), conclusies uitgesteld worden.

Ik ga dankzij Schippers zelf ook beter kijken en me afvragen of zijn interpretaties ook de mijne zijn. Soms vraag ik me af of ik wel hetzelfde zie, want je kunt je eigen blik goed scherpen aan die van een ander.

Deze benadering past goed bij de beeldende kunst uit de negentiende eeuw en de eerste helft van de twintigste en daar ligt het zwaartepunt van Schippers' belangstelling. Een bloemlezing namen uit de door hem besproken kunstenaars bevestigt dit: naast wat 'moderne' uitstapjes naar Freud, Bacon, Smithson, Balthus en Nixon, gaat zijn aandacht vooral uit naar kunstenaars als Chardin, Cézanne, Monet, Méliès, Vuillard, Bellmer, Bonnard, Hammershri, De Chirico, Tanguy en Casorati.

Maar, zoals hij zelf in *Een leeuwerik boven een weiland* schrijft, de beeldende kunst is veranderd:

> De grenzen van beeldende
> kunst zijn verlegd:
> een schoen is een kunstvoorwerp.

Inmiddels is de kunst heel wat verder ontwikkeld dan dit Barbarberstandpunt. Zo leveren allang niet meer uitsluitend alledaagse, door Pop Art en Dada tot kunst verheven voorwerpen materialen voor de beeldende kunst, maar bestaat er sinds geruime tijd een sterke aandacht voor het menselijk lichaam als materiaal.

Toen de beeldende kunst zich van het doek en uit brons en marmer losmaakte, zou je botweg kunnen stellen, werd het voor de leek moeilijker haar te benaderen, laat staan te begrijpen, omdat ze voornamelijk interpreteerbaar werd vanuit een bepaalde voorkennis. Immers, wat moet je met een teddybeer die ondersteboven aan een draadje boven een vuilnisbak hangt, of met een buitengewoon goed gewreven stuk museumvloer? Je kunt dan à la Schippers kijken tot je een ons weegt, maar dat levert niet veel op. Het enige antwoord op dit soort kunst is redeneren en dat kan alleen vanuit een context.

Het gevaar dat dan levensgroot op de loer ligt, heet: jargon en daarmee wordt de kloof tussen de welwillende leek en de moderne beeldende kunst nog eens zo diep. Gerrit Komrij heeft daar in ‘De taal van de kunstkritiek’ (in: *Pek en zwavel*) de draak mee gestoken. In Museum Fodor had hij ‘aangekoekte verf in de vorm van driehoekjes’, ‘een collectie onvoorstelbaar smerige lappen’ en ‘uit houten takjes bijeengefröbelde vaatdoeken’ gezien. De combinatie van smerigheid en huishoudelijke voorwerpen doet hem vermoeden dat het hier om een feministische kunstuiting gaat, maar thuisgekomen leest hij wat een kunstcriticus er van vond. Ik citeer Komrij:

> Ik heb geen aangekoekte verf in de vorm van driehoeken gezien, maar het werk van iemand die het liefst alleen verf zou ophangen en is afgestapt ‘van het frame, het kader en dergelijke’. De nadruk wordt bij haar ‘op de schildershandeling gelegd’ en ze ‘hanteert’ de driehoek ‘als een abstrakte vorm van landschappelijk gegeven’. Ze vindt de driehoek ‘bij uitstek geschikt om gebergte en watervallen’ te verbeelden en is eropuit ‘het schilderen zoveel mogelijk los te maken van de muur. [...]
> Ik heb geen smerige lappen gezien, maar het werk

> van iemand ‘die flarden papier uit haar oude werk heeft opgeplakt, geordend, opgehangen en zo naar een nieuwe inspiratie gezocht. Niet alleen met haar handen werkend, maar ook met haar voeten.’ [...] Ik heb geen vaatdoeken van uit een bezemsteel gerukte takken gezien, maar het werk van iemand ‘die zoekt naar kontrasterende verbanden door verschillende materialen binnen één struktuur samen te brengen. Daarbij stelt zij het probleem van overheersing en beheersing aan de orde alsook tijd en ruimte. Ze probeert een evenwicht tot stand te brengen waarbij alle onderdelen even belangrijk zijn en elkaar in bedwang houden binnen de kompositie. Ze onderzoekt verschillende soorten materiaal op hun eigenschappen.

Enfin, Komrij parodieert hier natuurlijk, maar de tragiek van deze ‘kunstkritieken’ is dat ze in hoge mate hetzelfde rondzingen als Komrij's paskwil - en dan zonder dat je er om moet lachen. Ergo: tenzij men genoegen neemt met de nietszeggendheden zoals Komrij die hier bespot, is het buitengewoon moeilijk om helder en toegankelijk over vaak ontoegankelijke beeldende kunst te schrijven, zeker als die kunst inmiddels haar grenzen zo ver verlegd heeft. Opnieuw is een goede gids zeer welkom.

Anna Tilroe

Op het moment dat de beeldende kunst haar grenzen verlegt en een schoen een kunstvoorwerp wordt, zullen liefhebbers van traditionele kunst verbaasd hun wenkbrauwen of misschien hun neus optrekken: hoort een schoen of een urinoir (Duchamp) in een museum?

Het buitengewoon verfrissende aan het werk van Anna Tilroe is, dat zij zich niet als lid van een of andere ‘kunstincrowd’ opstelt en de lezer vanuit een ivoren toren jargon in het gezicht blaast alsof dat alles vanzelfsprekend is (wat het voor sommigen natuurlijk is), maar zich nog steeds kan voorstellen dat er museumbezoekers bestaan die zich verbazen over het presenteren van huisraad, speelgoed of een vlakte op de grond gesmeerde pindakaas (Wim T. Schippers) als kunst. Zij kijkt niet neer op dergelijke dilettanten in de kunst en durft hun vragen ook helder te stellen: ‘De mooiste karakteristiek van een museum voor moderne kunst is dat alles er een speciale betekenis krijgt. Het is ook de meest verwarrende. Want waarom zou een stuk speelgoed in het museum anders zijn dan gewoon bij ons thuis? Het speelgoed verandert ervan functie, maar is het daarmee kunst? In het museum wel, zelfs als het nadrukkelijk als anti-kunst wordt gepresenteerd. Dat vermogen een gewoon ding in een bijzonder ding te transformeren is de indrukwekkende kracht van het museum, die alleen bij kerken en tempels zijn gelijke kent. Het is ook zijn zwakke plek, want het vereist een zeker geloof in kunst’, schrijft ze in *De huid van de kameleon*. In *De blauwe gitaar* zegt ze over musea: ‘Een museum voor hedendaagse kunst is niet alleen een museum voor kunstvoorwerpen, maar ook, en misschien wel vooral, van ideeën. Die ideeën zetten aan tot discussie, of om het plechtig te zeggen: tot het intellectuele debat. Een van de belangrijkste kwesties die in dit debat steeds weer

aan de orde komen, is een vraag die verder reikt dan de kunst alleen: wat vinden wij op een zeker moment hoogwaardige kunst, en waarom?’

Zo, hier is iemand aan het woord die de vragen helder durft te stellen en er meteen een even helder antwoord op geeft, zonder de zwakke plekken te verdoezelen. Dat doet ze ook niet als het om ‘gevestigde reputaties’ gaat.

Ik heb mij altijd verbaasd over de reputatie van Joseph Beuys als kunstgoeroe en een bezoek aan museum Boymans-van Beuningen indertijd mocht niet veel baten. Vet, touw, hout, schoolborden met voor mij onbegrijpelijke tekens, wat mot-je-d'r-mee? Ik, nog volop aan het ontdekken wat er - vooruit, ter ere van Beuys een Duits woord - *überhaupt* was, kon er niets mee. Nou, na enig peinzen kon ik al die zware materialen, dacht ik, wel een beetje in verband brengen met ‘het zware’ van de andere Duitse kunst die ik kende, maar daar hield het dan ook mee op. Toen een ingewijde mij echter op samenzweerderige toon kond deed van het feit dat alles pas zinvol werd als de meester zelve erbij was, heb ik mij verder onledig gehouden met het bezoeken van de rest van het museum, hetgeen een wandeling door een paar eeuwen traditionele kunst inhield.

Het verbazende van Anna Tilroe is dat zij, schrijvend over Beuys, zijn werk glashelder maakt en het volkomen aannemelijk wordt dat Beuys' verschijning wellicht het belangrijkste was, omdat hij met zijn aanwezigheid de tentoongestelde voorwerpen een aura verleende die er zonder hem nu eenmaal niet was en die ik dan ook niet gezien kàn hebben. Tilroe is in haar eindoordeel even helder als eerlijk. Als de kunstenaar met zijn verschijning en commentaar het kunstwerk maakt, is dat kunstwerk met het verdwijnen van de kunstenaar ook weg en daarom stelt ze de hamvraag: ‘Beuys is een fenomeen, maar is zijn oeuvre dat ook?’ Ze betwijfelt het.

Beuys' werk bestond bij de gratie van de controverse, die door Tilroe ergens zonder veel omhaal teruggebracht wordt tot de vraag of kunstenaars als Joseph Beuys en Marcel Duchamp kunstenaars of charlatans zijn. Laat er geen misverstand over bestaan; uiteindelijk kiest Tilroe in de meeste gevallen partij voor de kunstenaar, maar ze is kritisch en er beslist niet vies van zo nu en dan een mythe door te prikken, desnoods door tijdelijk het standpunt van de leek te kiezen en zeer voor de hand liggende vragen te stellen: ‘Waar grapjast Kippenberger over?’ Een nogal voor de hand liggende vraag bij een tentoonstelling waarbij de bezoekers ‘onder verwijzing naar het natte klimaat en de kwetsbare groene vloer’ geacht werden op ‘helblauwe, douchemutsachtige overschoenen’ langs het tentoongestelde te schuifelen. Persoonlijk zou ik waarschijnlijk enigszins dommig gegrinnikt hebben, meer niet. Ik hou wel van een beetje melige humor. Kippenberger houdt er van die ontregelende Wim T. Schippers-achtige grapjes op na, zoals een bordje ‘Hier geen fietsen plaatsen’... op een bureau. Maar het antwoord van Tilroe op de vraag waar Kippenberger nu eigenlijk de draak mee steekt, is even verraderlijk als het werk van Kippenberger: ‘[...] het kunstpubliek dat erop is geconditioneerd een diepgravend idee te zoeken achter alles wat zich als kunst presenteert. Dat publiek laat hij graag als een mislukt soort eenden met blauwe plastic voeten rondlopen. Dat confronteert hij ook graag met zijn schilderijen en tekeningen. Daarop word de kunst van anderen - vriend en vijand, beroemd of onbekend - geparodieerd en geridiculiseerd.’

Ik bedoel niet te zeggen dat Tilroe ons op zijn Kippenbergers in de maling neemt, integendeel, maar waar ik op wil wijzen is het bedrieglijke in haar stijl. Ze schrijft in wat Reve zou noemen ‘gewone mensentaal’ die je onmiddellijk begrijpt, maar de discrepantie tussen haar stijl en haar onderwerp is enorm. Ik weet zeker dat ik op Kippenbergers tentoonstelling gelachen zou hebben, maar of ik in de gaten gehad zou hebben dat ik ‘eigenlijk’ mezelf in de gedaante van kunstinterpretator liep uit te lachen, ik waag het te betwijfelen. Als ik echter het stuk van Anna Tilroe lees, vind ik het niet meer dan vanzelfsprekend dat ik Kippenbergers radslag door heb. Ik moet alleen niet vergeten dat dit Tilroes verdienste is en niet de mijne.

Hedendaagse beeldende kunst, zoveel maakt Tilroe vooral in haar boek over lichaamskunst, *De huid van de kameleon*, duidelijk, is niet meer een aan de werkelijkheid onttrokken verschijnsel, maar eerder een tweede werkelijkheid. Ze bezit zoveel geloof in kunst (zonder uit het oog te verliezen dat het meteen de zwakke plek van de kunst is dat je dat geloof moet bezitten om je er in te verdiepen) dat ze in staat is een aarzelende bezoeker duidelijk te maken dat de gepresenteerde werken, hoe bizar soms ook, noodzaken tot een nadere beschouwing, niet zozeer van de kunstwerken zelf, als wel van de ideeën die er aan ten grondslag liggen en dat die verdieping iets, een inzicht, oplevert. Het bijzondere is dat ze ondanks haar enorme kennis en eruditie nog steeds het vermogen bezit ‘opnieuw te kijken’ en zich te

verbazen. Maar de dilettant dient zich wanneer hij haar werk leest te realiseren dat de titel van haar eerste bundel gebaseerd is op deze regel van Wallace Stevens: Things as they are, / Are changed upon the blue guitar.’ Als ik dat even heel vrij mag parafraseren: de blauwe gitaar van de kunst laat ‘things as they are’ in een ander licht zien; de blauwe gitaar van Anna Tilroe speelt daarbij een bedrieglijk eenvoudig en licht muziekje. Laat ik het zo zeggen: eerst een tentoonstelling zien en dan Schippers er over lezen is een aardige toetsing van mijn eigen kijken; van Tilroe wil ik graag éérst gelezen hebben om daarna bij de tentoonstelling te kunnen *zien*. Maar dat ligt aan mij, de leek.

Beeldspraak

Schrijven over ideeën in de kunst is één ding. Ideeën zijn, zo dat al niet door de kunstenaar zelf is gedaan, in woorden te vatten. Dat verklaart dat er over sommige abstracte werken zo veel te zeggen is, vooral wanneer de 'ideeën erachter' zwaarder wegen dan de werken zelf. Het rondzingende jargon waar dit toe kan leiden is door Gerrit Komrij afdoende bespot. Ook symbolische voorstellingen zijn in taal gemakkelijk te benaderen, die vragen als het ware om een 'vertaling'. De lakmoesproef voor een schrijver over beeldende kunst is dan natuurlijk wat hij zegt over het oeuvre zonder deze kenmerken, want ook de getrainde kunstbeschouwer, of misschien wel juist deze, zal natuurlijk snel de neiging vertonen zijn kennis in dienst te stellen van een uitleg. Na alle vette symboliek van de vanitasstillevens uit de zeventiende eeuw zijn de schilderijen van Willem Claesz. Heda een aardige *testcase* en voor de moderne kunst is te denken aan schilders als Francis Bacon en Lucian Freud, want wat moet je zeggen over de grote vlezige naakten van Freud en de op eerste gezicht verwrongen lichamelijke verschijningen van Bacon?

Vooral de laatste heeft onomwonden duidelijk gemaakt dat hij een groot wantrouwen had ten opzichte van interpretaties van zijn schilderijen, omdat het altijd gaat om betekenissen die anderen aan zijn werk hechtten, maar zelf hield hij zich met 'betekenissen' ook niet bezig: 'Ik weet niet waar mijn werk over gaat.' Hoe benader je het werk van zo'n schilder? Valt daar nog iets over te zeggen? En zo ja, hoe?

Het is opvallend hoe schroomvallig Schippers en Tilroe de werken van beide schilders, die volgens Tilroe 'van één bloedgroep zijn', benaderen en dat is opvallend, want je zou beide schilders ervan kunnen beschuldigen dat ze levende modellen als niet meer dan objecten hanteren. Die schuchterheid blijkt bijvoorbeeld wanneer Tilroe de lezer laat zien dat ze bewust kiest voor 'naakt' in plaats van 'bloot'. Schippers heeft bezwaren tegen 'naakt' en kiest omzichtig voor 'ontkleed'.

Omdat een rechtstreekse zoektocht naar betekenissen zinloos is, bewandelen beiden een omweg. Schippers omwikkelt zijn beschouwing met een verhaal over belevenissen in Londen en gaat eerst in op de werkwijze van de schilder. Die laatste methode volgt Tilroe ook. Het geeft hen de mogelijkheid om te wijzen op het feit dat Bacon (en Freud) voornamelijk geliefden, familie en bekenden portretteerde(n) en om uitvoerig in te gaan op technieken van de schilders). Schippers heeft het dubbelzinnig over de 'delicate verfhuid' en ook Tilroe ziet hoe dicht de schilder zijn modellen op de huid zit; ze vergelijkt de textuur van de verf met de menselijke huid. Op deze manier proberen ze de schilderijen hun geheimen te ontfutselen, om een woord van Schippers te gebruiken.

Als er geen symboliek is en geen door de kunstenaar geformuleerde theorie, dan moeten we het doen met een rechtstreeks van het schilderij afgeleide.. tja, wat eigenlijk? Voor zo'n schilderij staand rest dan niets anders dan de afbeelding en een... ahum... gevoel dat die afbeelding blijkbaar oproept.

De verschillende manieren van kijken ten spijt lijken niet alleen de omzichtige benaderingen - blijkbaar vragen die schilderijen daar om - van Schippers en Tilroe op elkaar. Ze komen uiteindelijk tot zeer vergelijkbare gezichtspunten. 'Ze [Bacon en Freud] schilderen het bestaan in zijn naaktheid, in zijn intimiteit,' zegt Tilroe en ze maakt duidelijk dat de indringende betrokkenheid van de schilders veroorzaakt

dat ze de geportretteerden zonder glamour afbeelden in hun ‘naaktheid zonder verweer’, zoals ze dat noemt. Ze wijst op de positie van de toeschouwer die tegelijkertijd gevoelens van distantie en nabijheid ondergaat en er weet van heeft dat de schilder dichtbij wilde zijn, hoe ongenaakbaar of afschrikwekkend de afgebeelde personages op eerste gezicht ook mogen *lijken*. Ook Schippers ziet de *verheviging* van het leven, die door Tilroe in verband met Bacon betrokken wordt op ‘lijden en sterven’, in de ‘huidvalleien’ en ‘aderwegen’, maar evenals Tilroe gebruikt hij formuleringen als ‘de beminde, van dichtbij gezien’ en ‘het meest nabije’. Misschien is dat zo nabij als een schilder ooit kan komen, misschien is het wel liefde die hem drijft de beminden meedogenloos weer te geven in alle vluchtigheid (Bacon) of alle vlezige vergankelijkheid (Freud). Misschien is dit zo nabij als een kunstbeschouwer ooit kan komen, misschien is het wel liefde die hem drijft het schilderij zo omzichtig te benaderen

als dat er om vraagt. Ook als dat pas op het tweede gezicht is.

Jan Wolkers

Een wat pathetisch stukje, dat laatste, al die over elkaar heen tuimelende liefdesverklaringen? Een beetje te veel passie? ‘Passie,’ schrijft Anna Tilroe, ‘is een verlangen dat zo sterk is, dat het wel op willen lijkt - de wil de ander te zijn. Passie is de wil tot overgave.’

Wie in te veel cerebrale hedendaagse kunsttheorieën even te veel verstandelijks te verwerken heeft gekregen en zijn geestdrift voelt tanen, doet er verstandig aan zijn zintuigen weer aan het werk te zetten en een probaat leermeester is dan Jan Wolkers. Zijn essays en lezingen, onder welke uiteraard een aantal over beeldende kunst, zijn verzameld in *Tarzan in Arles* en *Rembrandt in Rommeldam*. Ergens noemt Wolkers iemand ‘zielsenthousiast’ en die omschrijving past eigenlijk nog het beste op hemzelf, want het belangrijkste kenmerk van zijn essays zou je *verliefdheid* kunnen noemen.

Zijn belangstelling wordt gekenmerkt door het eclecticisme van de autodidact (de titels van de bundels laten dat al zien): hij bewondert even systeemloos als mateloos, of het nu gaat om Van Gogh, Hals, primitieve kunst, mijnheer R. van Rijn, Marten Toonder, de Revoltstoel van Friso Kramer (en dit is slechts een kleine bloemlezing!), het maakt niet uit, hij levert er zich met huid en haar aan over. Hij is zintuiglijk en bezit het vermogen tot bewondering en overgave aan ‘gulzig kunstgenot’, zoals hij het noemt:

> En dan dat andere echtpaar, dat gelukkig niet van tafel en bed gescheiden is, maar verliefd en trouwhartig tegen elkaar geleund zit. Isaac Massa en Beatrix van der Laen. Een adembenemend avontuur in verf. De onweerstaanbare lieflijke guitigheid van het hoofd van de vrouw dat als een glanzende bloemknop op de luchtige schaal drijft van de zo wonderbaarlijk virtuoos en geniaal geschilderde kraag. Dit is spelen met spinrag, dit is strooien met ontluikende doornappelbloesem! Als dat een molensteenkraag moet heten kunnen we vlinders net zo goed vliegende keien noemen en een broos spinneweb een blok beton. Schilderkunstig is dit portret een absoluut hoogtepunt van het menselijk kunnen. Het glimlicht in het linkeroog, niet meer dan een speldeprikje wit, of wat voor wit moet doorgaan bij Frans Hals, staat er zo zeker in als een ster aan het firmament en is de spil waar haar lachend wezen om draait. Wie dit niet gaat zien in Haarlem is een dief van zijn eigen ogen. Kijk, zo is nog nooit geschilderd, kijk, het linnen bewoog, zou je met een kleine variatie op het gedicht *Koorts* van Hendrik de Vries kunnen zeggen. En koorts is het. En niet omdat het levensecht of net echt geschilderd is. Daar is dit schilderen lichtjaren aan voorbij. Zo is nog nooit geschilderd! En Frans Hals zag dat het goed was. En dan krijg je er ook nog zo'n lieve meid bij op de koop toe.

Als dubbeltalent is Wolkers niet alleen verliefd op veel van wat hij ziet, voelt, ruikt, hoort en proeft, maar ook op de taal. Hij wedijvert in beschrijvingskunst met de schilders die zijn onderwerp zijn en stouwt zijn soms lange zinnen vol, omdat hij zoveel tegelijk kwijt wil. Hij verbindt, soms gebaseerd op volstrekt particuliere ervaringen, moeiteloos literatuur, jeugdervaringen en beeldende kunst met elkaar, - Gorter met Degas, Giorgiones *De storm* met een gedichtje van Huygens - en eigenlijk is het een wonder dat hij hartstochtelijk kan zijn over een *stoel*, maar dat stuk heet dan ook 'Over het zitten en bezeten zijn'. Eigenlijk jammer dat het zo zeldzaam is: ongebreideld enthousiasme. Om een voorbeeld aan te nemen: hoe je jezelf volkomen kunt overgeven aan beeldende kunst, of: hoe je de herinnering aan of de beleving van beeldende kunst als vanzelfsprekend kunt laten samenvallen met jezelf.

Charlotte Mutsaers

Net als bij Jan Wolkers lijkt bij Charlotte Mutsaers (beeldende) kunst deel uit te maken van haar wereld, waarin vooral honden, paarden, de zee en kerstmis een belangrijke rol spelen - *lijkt*, want het gaat Mutsaers evenals Wolkers om de wisselwerking tussen kunst en werkelijkheid. '*Doet iets*, wat een buitengewoon bescheiden understatement om aan te geven

dat de werkelijkheid haar betekenis en dus eigenlijk haar hele bestaan aan de beleving en de verbeelding dankt,' schrijft ze en ze citeert met instemming Daniil Charms: 'De ware kunst hoort thuis in de reeks van de eerste werkelijkheid, zij schept de wereld en verschijnt als haar eerste weerspiegeling.'

Persoonlijk vind ik op deze redeneerkunst nog wel iets af te dingen. Als de werkelijkheid haar betekenis ontleent aan de verbeelding wil dat nog niet zeggen dat zij haar hele bestaan daar ook aan dankt. En zeker niet 'eigenlijk'. Als de ware kunst 'de eerste werkelijkheid' weerspiegelt dan maakt ze er geen deel van uit. Waarschijnlijk is hier de wens de vader van de gedachte. Maar dit terzijde; waar het om gaat is dat Mutsaers zo denkt. Goed beschouwd wekt het namelijk enige bevreemding dat Mutsaers hier op deze manier redeneert. Hoewel zij om kunst - *in casu* Pierre Bonnards *Marthe et son chien Black* - kan huilen, is zij nu juist degene van wie je verwacht dat ze zal onderzoeken waar de grenzen liggen tussen werkelijkheid en kunst, ook al zou die zo dun als een membraam zijn.

In *Kersebloed* vertelt ze in 'Niet de ziel, wel haar spiegels' hoe ze bij het zien van een foto van een man van wie 'byna het heele gezicht is weggeschoten' de sensatie ondergaat van de tweespalt tussen ontzetting en aantrekkingskracht die zo'n foto teweegbrengt. Dat weerhoudt er haar niet van een aantal vragen te laten opborrelen die samengevat neerkomen op: wanneer houdt een gezicht op gezicht te zijn? Waar ligt die grens? 'Hoeveel stukken kun je van een hoofd,' schrijft ze, 'afhalen voor er sprake is van persoonsverlies.'

In hetzelfde stuk formuleert ze en passant één van haar criteria voor kunst: 'Goede kunst haalt niet alleen ons hart en onze hersens overhoop, maar roept ook rissen vragen op en als allereerste vraag: wie ben ik?' In dit stuk vindt dus een achteloze kruisbestuiving plaats tussen een reactie op een foto met een documentair karakter en haar kunstopvattingen. Je zou kunnen zeggen dat Mutsaers wel van grenzen houdt, omdat het nog maar de vraag is waar die liggen, maar niet van begrenzingen. Vandaar dat doorbladeren van *Paardejam* zicht biedt op (en ik beperk me tot de beeldende kunst) Magritte, Cremer, Masereel, een tentoonstelling Vedermutsen, de tekeningen uit *Le petit prince*, een stoel van Nigel Coates, *De vrolijke figuur* van Jean Dubuffet; enfin een bric à brac van jewelste, want bijna alles wat zintuiglijk waarneembaar is, kan als uitgangspunt dienen om te essayeren. Als het tenminste in haar kraam te pas komt, hetgeen zoveel wil zeggen dat het gebodene liefst te maken moet hebben met honden, paarden, de zee of kerstmis en het allerliefst met minstens twee van deze passies.

Mutsaers essayeren is essayeren in de letterlijke zin van het woord: al schrijvend proberen ergens achter te komen. Achterop *Kersebloed* staan een paar vragen die al schrijvend opkwamen en die om antwoord vroegen. De vraag van het weggeschoten gezicht is al genoemd, maar deze, naar aanleiding van Munchs *De schreeuw* is ook aardig: heeft een schreeuw een vorm? En uit de startblokken is ze. In ieder geval maakt Charlotte Mutsaers haar eerder genoemde statement voor zichzelf waar. Hààr werkelijkheid dankt haar betekenis en dus eigenlijk haar hele bestaan aan de beleving en de verbeelding van de schrijfster.

In 'Een onderzeese modeshow uit Bohemen' schrijft ze over de ontdekking van een grote verzameling glasmodellen van kwallen. Via levende kwallen (de zee!), foto's in een tijdschrift en de tentoonstelling komt ze uit op het paradoxale van deze glazen weergave van weke dieren die hun kwetsbaarheid nog eens extra accentueert,

maar onderweg kan ze het toch niet laten weer even aan het membraam tussen kunst en realiteit te pulken:

> Toen deze glazen kwallen en andere ongewervelden in de zomer van 1994 plots stonden opgesteld in het Nationaal Glasmuseum van Leerdam, en wel nadrukkelijk museaal, dus niet op een oude kastplank als dier tussen andere dieren maar als geïsoleerd glasobject onder een optimale verlichting, voelde je je ineens geconfronteerd met de vraag of ze genoeg kwaliteiten hadden als kleinplastiek, of ze met andere woorden wel tot de kunst gerekend konden worden. Een vermoeiende vraag, maar een vraag. Afgaand op het doel waarvoor ze werden vervaardigd, ter lering of voor de sier, is men geneigd te vinden van niet. Afgaande op het eigen oog zeg ik echter hartgrondig: ja [...].

Anna Tilroe krijgt hier dus gelijk: dit is de transformerende kracht van een tentoonstelling die, als de expositie niet plaatsgevonden zou hebben in een *glas*museum, maar in een museum voor beeldende kunst, nog sterker geweest zou zijn. Die kracht te ondergaan zonder het misprijzen van 'de geërgerde pennelikkers van onze doorgefourneerde kunstkritiek' (Mutsaers), maar aan de hand van, of beter: door het oog van gidsen die, in de woorden van K. Schippers, 'de verbazing iedere dag op peil houden' door omzichtig, erudiet, verlekkerd of vragend te wijzen! Ik leer er van kijken en denken.

Literatuur

K. Schippers, *Een leeuwerik boven een weiland*, gedichten. Querido, Amsterdam, 1996; *De berg en de steenfabriek*, verhalen en beschouwingen. Querido, Amsterdam, 1986; *Museo Sentimental*, verhalen en beschouwingen. Querido, Amsterdam, 1989; *Eb*, verhalen en beschouwingen. Querido, Amsterdam, 1992; *De vermiste kindertekening*, verhalen en beschouwingen. Querido, Amsterdam, 1995.

Anna Tilroe, *De blauwe gitaar*, over beeldende kunst. Querido, Amsterdam, 1992; *De huid van de kameleon*, over hedendaagse beeldende kunst. Querido, Amsterdam, 1996.

Jan Wolkers, *Tarzan in Arles*. De Bezige Bij. Amsterdam, 1991; *Rembrandt in Rommeldam*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1994. Te verschijnen staat: *Mondriaan op Mauritius*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1997.

Charlotte Mutsaers, *Kersebloed*. Meulenhoff, Amsterdam, 1990; *Paardejam*. Meulenhoff, Amsterdam, 1996.

Ron Elshout (1956) publiceerde poëzie en essays in verschillende literaire tijdschriften en is redacteur van Bzzlletin.

Hester Eymers
Huilende schrijfsters

Je moet wel een enorm uilskuiken zijn om een toebereide maaltijd te verwarren met het gevolgde recept. Lezen is iets heel anders dan koken en papier smaakt nu eenmaal lang zo lekker niet als een garnalencocktail. Maar zo eenvoudig als bij recepten en voorafjes ligt het niet altijd.

Wanneer je schrijft over kunst kan er gemakkelijk verwarring ontstaan, omdat schrijven zelf soms ook een kunst is. Een essay over een schilderij kan zelf weer tot de literatuur behoren, en ook essays over literatuur kunnen tot de literatuur behoren. Wie gewend is in hokjes te denken, wordt nu wellicht bevangen door een lichte duizeling. Het is echter juist een verdienste van kunst dat zij verwarring oproept, ja zelfs tot extase kan brengen, of tot tranen toe ontroeren. Wanneer een kunstwerk niet tot deze dingen in staat is, dan is het gewoon geen goed kunstwerk. Zoals Charlotte Mutsaers schrijft: ‘Als de belofte van vuur en vlam niet op de een of andere manier in iets besloten ligt, dan had het voor mijn part beter ongeboren, ongebeurd, ongedaan, ongemaakt, ongezegd, ongezongen, ongedanst, ongefilmd, ongeschreven en vooral *onbeweend* kunnen blijven.’

Charlotte Mutsaers heeft lang geschilderd, maar heeft op een goed moment besloten daar mee op te houden en te gaan schrijven. Zoals uit het eerste essay uit de bundel *Paardejam* duidelijk wordt, heeft dat besluit waarschijnlijk alles te maken gehad met ontroering. Want zij vertelt dat zij zich op een dag plotseling realiseerde dat zij nog nooit een traan had gelaten om welk schilderij dan ook, terwijl menig boek haar waterlanders rijkelijk had doen vloeien. Enig navragen onder vrienden en kennissen leerde dat het met de meeste mensen zo gesteld is. Om schilderijen huilt men niet.

Maar daarin kwam voor haar op een dag verandering. Op de schilderijen van Mutsaers is dikwijls een hond te vinden, en het wekt geen verbazing dat het eerste essay uit de bundel *Paardejam* dan ook gaat over een schilderij waarop een hond te zien is. Dat schilderij is van Pierre Bonnard en draagt de titel *Marthe et son chien Black*. Ze beschrijft: ‘Je ziet een vrouw, een hond en een brandende haard. Maar dat is op het eerste gezicht, het conventionele dat de wereld opdeelt in mensen, dieren en dingen (in die volgorde). Op het tweede gezicht zag ik een hond, een haard en een vrouw. En op het derde? Ik ben er nog steeds niet op uitgekeken.’ Het is een heel bijzonder schilderij, want het is het eerste schilderij dat Charlotte Mutsaers aan het huilen heeft weten te brengen. In het essay probeert ze te analyseren waar die ontroering precies vandaan komt. ‘Was dit nu het allerbeste, allermooiste, allerdiepzinnigste schilderij dat ik ooit had ontmoet? Ik weet het niet, je vraagt het je niet af. Bij brandhout vraag je je zulke dingen ook niet af. Je kijkt alleen: fikt het ja of nee.’

Charlotte Mutsaers is niet de enige die zó onder de indruk is geraakt van wat een bepaald schilderij bij haar teweeg kon brengen, dat zij er een essay aan heeft gewijd. Jeanette Winterson opent haar bundel *Art objects* eveneens met de beschrijving van de ontroering die een bepaald schilderij bij haar wist op te roepen. Ze vertelt: ‘Ik was eens rond Kerstmis in Amsterdam - er lag sneeuw en de grachten waren veranderd in langwerpige blokken ijs. Ik dwaalde rond, liep tevreden in mijn eentje wat te flaneren, toen ik in het voorbijgaan in een galerietje een schilderij zag hangen

waarvoor ik wel moest blijven stilstaan, of ik wilde of niet.' Het schilderij was van Massimo Rao en droeg de titel *Ma io non voglio piegarmi a terra*. Ze schrijft: 'De verfijnde techniek en de penseelstreken in dunne olieverf waren van een renaissancistische schoonheid, maar het griezelige en fascinerende aan het schilderij was dat het zo modern aandeed. Er stond een figuur op afgebeeld zonder context, in haar eigen context, een spookachtige vrouw in een blauw gewaad die een enorm vollemaansgezicht door een onderaardse waterstroom trok.' Winterson is overweldigd, en besluit haar verblijf te verlengen om zich met een obsessionele gedrevenheid te verdiepen in de schilderkunst. Overdag bezoekt zij musea en galeries, 's avonds leest zij studies en overzichtswerken over schilderkunst. In haar essay probeert zij net als Mutsaers te doorgronden wat het zou kunnen zijn dat

kunst zo schokkend maakt. En aan het slot bekent zij net als Mutsaers te hebben gehuild vanwege het schilderij. ‘Ik ben het niet uit de weg gegaan. In een galerie in Amsterdam heb ik zitten huilen. Toen ik een boek had verkocht, kocht ik een Massimo Rao. Sinds die dag heb ik mijn wanden gevuld met nieuw licht.’

Mutsaers noch Winterson geeft uiteindelijk een bevredigend antwoord op de vraag wat in het bewuste schilderij precies verwarring oproept, in extase brengt en tot tranen toe ontroert. Als zij dat antwoord wel hadden kunnen geven, dan zou het schilderij geen echt schilderij zijn geweest, maar slechts een plaatje. De penseelstreek en de kleurmenging maken van hond, haard en onbekende vrouw meer dan alleen een plaatje, een afbeelding of een illustratie. Hoe dat precies in zijn werk gaat blijft vooralsnog echter een raadsel.

Mutsaers zou Mutsaers niet zijn en Winterson zou Winterson niet zijn, wanneer dat raadsel niet door hun hoofden zou blijven spoken om op een andere plek weer op te duiken. Die andere plek is in dit geval de literatuur. Waar het in de schilderkunst niet om het plaatje, maar om de schildertechniek gaat, gaat het in de literatuur niet om het verhaaltje, maar om de schrijfstijl. Die stijl, zo schrijft Mutsaers, moet op alle denkbare manieren ‘steels’ zijn.

> Schrijvers plunderen de werkelijkheid, doen de waarheid tekort of geweld aan en stelen je zelfs de woorden uit je mond. Daardoor verliezen ze veel sympathie van familieleden, vrienden en kennissen, die zich misbruikt zien en wier ijdelheid tevens niet is opgewassen tegen literaire vertekening. [...] Elke schrijver is steels in de beperkte, etymologische zin van het woord. Hij is dat qualitate qua en nolens volens, niets bizonders. Maar wat wel bizonder is, van een bizonderheid die het verstand bijna te boven gaat, is dat sommige schrijvers erin slagen om het zegbare dat zij ‘stalen’ te benutten voor het *onzegbare* dat zij opschrijven. Wat ook bizonder is: dat de ongunstige betekenis van *steels* welhaast verdwenen is en plaats heeft moeten maken voor een betekenis waaraan een zekere bekoring beslist niet kan worden ontzegd (bewijs voor charme en charisma van de dief). Het is allang niet meer in de eerste plaats iets roofzuchtigs of achterbaks waaraan het woord je doet denken, maar iets schalks, iets zijdelings, iets geheimzinnigs, iets verborgens, iets opwindends, iets erotisch bijna. En het is daarop dat ik nu de blik zou willen richten, want díe aspecten van steels, daarvan kun je pas echt zeggen dat ze raken aan de fundamenten der literatuur.

‘Sleets’ is een anagram van ‘steels’, en dat is vast geen toeval. De steelse manier van schrijven die Mutsaers nastreeft is een antwoord op de sleetsheid van de alledaagse taal die Winterson signaleert. In een interview met Xandra Schutte over het gebruik van taal in de literatuur zegt Winterson: ‘Het is, denk ik, een van de taken van de schrijver “grote” woorden als passie en liefde, die van hun betekenis beroofd zijn, te redden. [...] “Ik hou van jou” is altijd een citaat, geen zinsnede is sleetser.’ De versletenheid van de taal kan overwonnen worden door de stijl van de schrijver wanneer deze nieuwe vormen bedenkt. De vorm van een kunstwerk is belangrijker dan de inhoud, en dat is ook de reden dat het volstrekt onbelangrijk is of een schrijver de werkelijkheid geweld aandoet of niet. Winterson verbaast zich over de storm van

protest die losbarstte toen Gertrude Stein *The Autobiography of Alice B. Toklas* deed verschijnen, en allerlei mensen klaagden dat zij de werkelijkheid ernstig misvormd had weergegeven. Mutsaers waarschuwde er blijkbaar terecht voor dat de roofzucht van schrijvers hen niet bepaald geliefd maakt bij familie en vrienden. En de werkelijkheidslievende lezer moet op zijn hoede zijn voordat hij dit boek zelfs maar open geslagen heeft, want een autobiografie die door een ander dan de in de titel genoemde persoon geschreven is, voorspelt weinig goeds.

Ook steelsheid in de meer gangbare betekenis van het woord houdt Winterson bezig. Het opwindende, bijna erotische dat Mutsaers hoort in taal, is Winterson evenmin ontgaan. ‘Iedereen heeft zijn favoriete boeken die hij steeds weer opnieuw leest. Dat worden talismans en liefdespanden, waaraan zelfs iemands persoonlijkheid valt af te leiden; ware bibliomanen vallen voor elkaar op grond van een boekrug.’

Wie nu denkt dat Mutsaers en Winterson twee han-

den op één schrijversbuik zijn, heeft het mis. Weliswaar zijn zij allebei in staat te huilen om een schilderij, en houden zij er ten aanzien van de literatuur nagenoeg identieke opvattingen op na, in hun werk blijken zij toch allebei een geheel eigen stijl te hebben. Zowel Mutsaers als Winterson benadrukt dat literatuur het moet hebben van de taal, en niet van het verhaal, maar Winterson gaat daarin veel verder dan Mutsaers. In Wintersons werk komt de lyriek steeds meer op de voorgrond te staan, en verdwijnt het verhalende element in elk volgend boek meer naar de achtergrond. Zij legt zich geen beperkingen op wat betreft de grootte van haar onderwerp, en schrijft over Energie, Ruimte, Schoonheid, Passie, Liefde. Die welhaast metafysische onderwerpen benadert ze in een omtrekkende beweging, waarbij het onderwerp, hoe groot en belangrijk ook, geen spat dichterbij komt. In de bundel *Art objects* is zij weliswaar aanzienlijk meer *to the point* dan in haar prozawerk, maar de essays vallen toch vooral op door de geestdrift die er uit spreekt, en niet door de scherpe of originele gedachten. *Art objects* is eerder een manifest dan een verzameling essays, zoals haar proza ook dichter bij poëzie ligt dan bij een conventionele roman.

Mutsaers benadert haar onderwerp net als Winterson ook bijzonder omzichtig en indirect, maar legt zich daarbij juist wel beperkingen op. Ze stelt zichzelf een vraag, altijd naar aanleiding van een concrete gebeurtenis, en borduurt dan verder op het onderwerp, waarbij de aanleiding nooit uit het zicht verdwijnt. Neem het essay ‘Bloedkol en aangezicht’. Dat begint bij een foto van een paard dat op het punt staat geslacht te worden, en eindigt - via muizevallen en garnalencocktails - bij een mens die wordt doodgestoken door een leger muggen. Mutsaers beschouwingen draaien altijd om een vraag, die negen van de tien keer niet beantwoord wordt, maar de originaliteit van de vraag (wie vraagt zich wel eens af waarom kleine dieren zoveel gemakkelijker om zeep worden geholpen dan grote, of waarom veel boeken wel, maar de meeste schilderijen niet, tot een opluchtende huilbui leiden?) maakt dat meer dan goed. Na lezing van het essay over het schilderij van Bonnard, dat voortdurend cirkelt om honden en haarden, heb je misschien geen eenduidig antwoord gekregen op de vraag waarom dit schilderij wel, en de meeste andere niet ontroeren, maar ben je wel heel wat meer te weten gekomen over geschilderde haardvuren, zakken met houtblokken en honden. Geheel terecht eindigt het essay dan ook met een originele parafrase van de aloude opvatting dat echte kunst vernieuwend is: ‘Via de hondeblik om je heen kijken, dat geeft de dingen pas kleur.’

Literatuur

Charlotte Mutsaers, *Paardejam*. Amsterdam, Meulenhof, 1996.

Jeanette Winterson, *Art objects; essays on ecstasy and effrontery*. Londen, Cape, 1995. Citaten afkomstig uit de Nederlandse vertaling: *Kunstobjecten; essays over extase en onbeschaamdheid*. Amsterdam, Contact, 1996.

Xandra Schutte, ‘Een reiziger komt aan in de Steden van het Innerlijk’. *Homologie*, januari 1993.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Zij schrijft recensies en essays voor diverse tijdschriften. Daarnaast verricht zij filosofisch onderzoek.

J. Heymans
Overblijfselen
Iets over het werk van Armando en K. Schippers

Plotseling had zich een vermoeden van mij meester gemaakt,- nog nauwelijks een hypothese, hoogstens een vage aanwijzing omtrent een mogelijk verband tussen het literaire werk van Armando en dat van K. Schippers. Toen ik een daarop betrekking hebbende passage in de roman *Poeder en wind* van K. Schippers probeerde na te slaan, maar niet zo snel kon terugvinden - ik was blijkbaar vergeten om haar met potlood aan te strepen - begon ik van armoede het boek maar weer helemaal te lezen. Van voren af aan. En wederom raakte ik in de ban van *Poeder en wind*. Dit originele boek - met een geheimzinnige, lichaamskleurige foto van Daniëlle Kwaaitaal op het omslag - lijkt in eerste instantie een roman over een eerbiedwaardig veilinghuis te worden, maar al snel ontwikkelt het zich tot een klassieke familieroman. En naarmate het verhaal nog verder wordt uitgebouwd, krijgt het zelfs de allure van een fantastische roman. Gelieve het laatste bijvoeglijk naamwoord precies zo dubbelzinnig op te vatten als ik het bedoel.

De eerste keer dat ik *P*oeder en wind van K. Schippers las, in oktober 1996, moest ik het nog doen met het typoscript. Een paar weken nadien spelde ik het-zelfde verhaal opnieuw, maar nu in boekvorm. Nadat de lijvige roman op woensdag 6 november 1996 officieel ten doop was gehouden - op een bijzondere dag voor de schrijver - wachtte ik met meer dan gewone belangstelling de kritieken in dag- en weekbladen af. Een tweede uitgave van K. Schippers had mijn nieuwsgierigheid nog eens extra aangewakkerd. Tegelijkertijd met *Poeder en wind* was een herziene en uitgebreide versie van zijn gedichtenbundel *Een leeuwerik boven een weiland* verschenen. Een door de schrijver zelf samengestelde bloemlezing, prachtig vormgegeven door Marten Jongema en mede mogelijk gemaakt dankzij de Stichting P.C. Hooftprijs die zo vriendelijk was geweest haar lauwerkrans voor essayistiek in 1996 aan K. Schippers toe te kennen.

Collectibles

Mijn verwachtingen omtrent de kritieken op beide nieuwe uitgaven werden niet of nauwelijks ingelost. Sterker nog, bijna zonder uitzondering waren de recensies van de roman *Poeder en wind* oppervlakkig en vooringenomen. Dit geldt zelfs voor de positievere reacties, waarmee ik dus eigenlijk iets pijnlijks beweer over het niveau van de Nederlandse kritiek. Het getuigt, naar mijn mening, allemaal van weinig inspirerend haastwerk. Ik zal niet uitvoerig ingaan op al die recensies, maar ik wil er wel op wijzen dat in die stukken ongeveer steeds dezelfde opvattingen te berde werden gebracht. Hoe vaak heb ik bijvoorbeeld niet gelezen dat K. Schippers in zijn ‘verhalen en beschouwingen’ zo geïnspireerd over beeldende kunst schrijft, zo wars van een geheimtaal voor ingewijden! Merkwaardigerwijze lieten de dames en heren critici het vervolgens bijna unaniem achterwege om dergelijke standpunten over de ‘verhalen en beschouwingen’ op *Poeder en wind* te betrekken, terwijl die volgens mij toch voor het oprapen liggen. Ik geef een voorbeeld. Als de veilingmeester Marian

Bimba in de apotheek van Lionel Cocheret rondsnuffelt, denkt ze: ‘De deur maar open laten staan? Dan kan het hele huis over de trap bij haar naar binnen stromen. De ruimte hoeft niet door zoiets simpels als een deur te worden beknot. Zo schilderde de lang verguisde Deen Hammershri z'n lege kamers. Wat zijn z'n prijzen het laatste jaar omhooggeschoten’. Deze passage verwijst onmiddellijk naar de beschouwing ‘De belegering van de ruimte’ in K. Schippers' bundel *De vermiste kindertekening* (en in zekere zin ook naar haar tegendeel: de beschouwing ‘Het imperium’ in *De berg en de steenfabriek*). Wie dat stuk over de interieurschilder Vilhelm

Hammershoi nog eens had opgeslagen -geïllustreerd met twee doeken van betrekkelijk lege kamers, waardoor het beeld van Cocherets huis in *Poeder en wind* nog een beetje wordt aangescherpt - had aan het slot van het direct daaraan voorafgaande stuk ‘Ook bruikbaar voor andere doeleinden’ een van de grondgedachten van Schippers' roman kunnen aantreffen. Het lijkt erop dat de literaire trouvaille van de collectie buiten catalogus aan het einde van het boek, een verbeelde samenvatting van een hoeveelheid kunstwerken en andere dierbare dingen uit het leven van Marian Bimba, een nadere uitwerking van Andy Warhols zogenaamde *collectibles* is: ‘Een Nederlands woord is er niet voor. Dingen die je kunt verzamelen, op die ruime noemer komt het ongeveer neer. Niet echt de moeite waard, overblijfselen, dat klinkt er ook nog in door’. In ‘Ook bruikbaar voor andere doeleinden’ verhaalt K. Schippers van Warhols behoefte om dagelijks - en nogal impulsief - een *collectible* te kopen: ‘Twee leren hoeden van een brandweerman. Een keramische kop van Fowler, in de negentiende eeuw gebruikt bij de schedelleer. Een soepterrine beschilderd met de letters van het alfabet’. Dergelijke *collectibles* besloegen de nummers 819 tot en met 931 in de catalogus van Sotheby in New York, waar The Andy Warhol Collection in het voorjaar van 1988 werd geveild. Zoals de wereldberoemde popkunstenaar Warhol de verleiding niet kon weerstaan om almaar *collectibles* aan te schaffen, liet K. Schippers zich door de veilingcatalogus uitdagen om er nog een paar van die dingen bij te verzinnen: de nummers 932 tot en met 936. Het nummer 935 is bij voorbeeld: ‘RINKELEND GELD (dimes). Alleen het geluid. Was voor het eerst duidelijk hoorbaar tijdens een gesprek op de morgen van 16 mei 1982. Gemaakt door man die met munten in zijn jaszak rammelde. Wilde het gesprek onderbreken. Nog steeds gangbaar. Perfecte conditie ($ 15)’. Een soortgelijke *collectible* had Marian Bimba aan het einde van *Poeder en wind* geveild, indien zij niet een stapeltje biljetten van Cinquante Francs (1992) aan de man had gebracht, maar slechts de daarin achtergebleven ‘gebruikskreukels’’. Deze sporen van dagelijkse omgang in het bankpapier doen, op hun beurt, weer denken aan het veilingnummer 932 van The Andy Warhol Collection: ‘KRINKELS OP EEN ZIJDEN KUSSEN (met in elke hoek, boven- en onderkant, het monogram PhG). Na het opstaan op 3 januari 1977. Uniek patroon. Een paar vlekjes door sinaasappelsap. Verder in goede staat ($ 70)’. En deze overblijfselen heeft K. Schippers - met een verwijzing naar het werk van een hedendaags beeldend kunstenaar - uitvoerig uitgewerkt in het hoofdstuk ‘Slaaphoudingen’ van *Poeder en wind*. Daarin staat onder meer beschreven hoe Frits Meester de kamers van zijn Hotel Virginia opruimt: ‘Frits kent het boekje van Sophie Calle, die zich als kamermeisje verhuurde en de verlaten slaapkamers fotografeerde. Zelf probeert hij achter de slaaphoudingen van z'n gasten te komen. Aan de krinkels denkt hij de lichaamsafdruk te kunnen zien, been onder buik, arm onder kussen, languit op de rug, zo geoefend is hij geraakt in de kleinste lakenverschillen’. Zo lees ik elk nieuwe literaire product van K. Schippers, een roman, essay of een sporadisch gedicht (zoals het scherpzinnige ‘Bal masqué’ dat hij schreef voor de bibliofiele uitgave *Hetzelfde anders* van de Atalanta Pers),- als een glanzende draad in wat steeds meer begint te lijken op een soort spinneweb. Maar ik wil me niet tot het verse spinsel beperken. Dan zie ik het omringende weefsel en zijn pas gevormde verdichtingspunten namelijk over het hoofd. Dat is me niet alleen te gemakzuchtig, maar ook nogal onwaarachtig. Ik zou bijna zeggen: het is tegennatuurlijk, want het houdt eigenlijk in dat je in al je kortzichtigheid de hele aanzet tot het spinneweb uit elkaar trekt. Bij wijze van spreken.

Kringels

In de laatste maanden van 1996, waarin de teleurstellende recensies over *Poeder en wind* waren verschenen - Schippers' bloemlezing uit eigen gedichten werd in een enkel geval afzonderlijk, maar voor het overige helemaal niet besproken - bleven de kringels in het lakengoed mij bezighouden. Ik had die poëtische dingen waarop ik elke ochtend na het opstaan in mijn bed kon terugblikken, ergens eerder gezien, maar waar? En hoe lang geleden? Zo'n gedachte krijgt, nadat ze ongevraagd bij je heeft postgevat, een tijdje iets dwangmatigs. Je zoekt overal en nergens, bladerend in je boeken, oude kranten en wat je verder allemaal toevallig

aantreft. Je moet en zult het antwoord vinden, maar ja... van de ene dag op de andere blijkt die behoefte eenvoudigweg naar de achtergrond gedrongen. Ongemerkt. Dan heb je al een poosje iets anders aan je hoofd, zoals het schrijven van enige teksten voor een catalogus bij een tentoonstelling in het Hoofdstedelijk Museum. En, als avondlijk divertissement, het verzamelen van gegevens voor een bibliografie van Armando. Nadat de bewuste expositie in Amsterdam was geopend, heb ik, in afwachting van de heuglijke gebeurtenissen die zouden gaan komen, de tijd een paar weken gedood met het kijken naar achterstallige videobanden, zoals het eerste televisiegesprek met J.J. Voskuil, een stuk of wat documentaires, onder meer over het Stasi-verraad van de dichter Sascha Anderson, de speelfilm *Het schaduwrijk* van Kees Hin en K. Schippers die tezamen met de romans *Vluchtige verhuizing* en *Poeder en wind* een soort drieluik over het verlangen naar de jeugd opspant, en - niet te vergeten - *Hellzapoppin*, helaas nagesynchroniseerd in het Duits. Tussen dit alles door aanschouwde ik ook nog twee geleende documentaires. Een van beide had ik lang geleden, halverwege de jaren zeventig, al eens op televisie gezien: *Armando en het gevecht*, gemaakt door het duo van *Het schaduwrijk*. Ik hoorde hoe K. Schippers onmiddellijk in het begin van deze documentaire voor het onvolprezen NOS-programma *Beeldspraak*, bij een rush van marcherende soldaten in de garnizoenstad Amersfoort, een slordigheidje in zijn commentaarlijn begaat: hij schat de geboorte van Armando abusievelijk twee jaar te vroeg. Maar vervolgens werd ik geheel en al gevangen door de kijk van K. Schippers op het kunstenaarschap van Armando. Terwijl ik een reeks beelden van boomresten in het Veluwse zand kreeg voorgetoverd, inderhaast verlaten plekken, zo leek het wel, luisterde ik naar Schippers' commentaar: ‘In Armando's poëzie gaat het dikwijls om resten, om het landschap na de strijd. Dat biedt een kans om ook in een andere omgeving te zoeken naar sporen die achterbleven na bepaalde handelingen. Kan Armando's persoonlijke idee ook elders van toepassing zijn. Of anders: waar is niet iets gebeurd, kun je zoeken naar een afdruk, de sfeer van bijna verdwenen gebeurtenissen? En het gebeurt elke dag’. Ik zag de documentaire beelden op de televisie traag aan mij voorbijgaan: een gevangeniscel, beslapen bedden, een verkreukeld kussen, een etensbord na de maaltijd, kringels van gebruikte glazen op een wit tafellaken, een wolkenpartij... langzaam overvloeiend in de contouren van een duinlandschap. Een tekening van Armando. Ik drukte de pauzeknop in. Dit waren dus allemaal overblijfselen en niets anders,-zelfs de herinnering aan het samenhang tussen de lijnvoering van Armando en de kringels van K. Schippers, ergens in mijn hoofd. Ach, dat ik daar niet eerder op was opgekomen! In gedachten verzonken, staarde ik naar het beeld op de televisie. Het duinlandschap trilde.

Edzard Mik
Diep gevallen

Een vreselijk demon, hoektanden bloederig door de onderlip, ingewanden zwabberend afhangend van de rug, sleurde de architectuurcriticus uit zijn bed; mijn god, die arme man probeerde in wilde paniek nog een laken mee te trekken, hij was naakt, hij had dit bezoek in het geheel niet verwacht, als een larf hing hij in de naar verrotting, kruidnagel en azijn stinkende bek, hij spartelde met armen en benen, maar het zure kwijl vrat zich al in zijn lichaam. Een wolk schoof voor de maan, wat dacht je anders, en de duisternis vloeide over de stad uit. Daarop had de demon gewacht. Hij kroop met zijn bleke, weke prooi uit het raam, sprong van dak naar dak, veranderde onderwijl een paar keer van gedaante - werd een schoolmeester, een cabaretier, een kale kapper met varkensoogjes en een schaar achter zijn oor - en na een krachtige afzet, de wind gierend door zijn vacht van lange haren, landde hij op het dak van een torenflat. Daar zette hij de architectuurcriticus op zijn pootjes.

Hoewel de man zorgelijk van aard was, had hij zoveel ellendigs nooit bij elkaar kunnen fantaseren. Maar het gebeurde echt, hij stond precies op de dakrand, zijn ijskoude tenen staken over de aluminium strip heen. Hij durfde niet naar beneden te kijken, dus hij keek opzij. Maar naast hem stond dat harig monster met zijn varkensoogjes, gnuivend, grommend, en toen hij zijn hoofd afwendde, had de demon zich razendsnel aan zijn andere zijde geposteerd, nu in de gedaante van de cabaretier met de enorme hoektanden. Hij kon er niet om lachen. Hij wierp een angstige blik in de diepte, die net op dat moment met duizelingwekkende vaart van de glad gepolijste torenflat afgleed. Beneden het schijnsel van een lantaarn, omhoog kruipend in het glanzend graniet; ook een grote plas op het trottoir kaatste het licht naar de bibberende architectuurcriticus toe. Hij sloot snel zijn ogen - te snel, want aan het gearmde stelletje, dat net om de hoek verscheen en vrolijk door het lichtende water stampte, had hij zeker een opbeurende gedachte kunnen ontlenen.

‘Wat wil je met me?’ vroeg hij nogal naïef aan de demon.

Maar daar voelde hij al het korte duwtje in zijn rug. Wiekend met zijn armen probeerde hij zijn val tegen te gaan. Zijn voeten voelden nog het koele aluminium, maar het was een contact dat er niet meer toe deed, het was alleen nog maar een aanraken, er werd geen gewicht meer op het gebouw overgedragen. Vanzelf lieten zijn voeten los en de architectuurcriticus tuimelde omlaag, moeiteloos opgenomen in de werveling van de lucht.

Natuurlijk vroeg hij zich af hoe hij zich uit deze benarde situatie kon redden. Hij was geen bergbeklimmer, hij droeg geen touwen en haken op zijn rug. Maar ook bergbeklimmers konden weinig meer doen als ze eenmaal vielen. Gelukkig herinnerde hij zich al na een paar meter zijn bijzondere roeping: hij was architectuurcriticus, hij bezat het vermogen gebouwen op te lossen, hij zou in staat moeten zijn de hoogte van de torenflat - de meetlat van zijn val -, en de onverbiddelijke stoeptegels vloeibaar te maken, te verdampen, te doen verdwijnen, hij zou zelfs zijn eigen eindigheid kunnen opheffen. Als hij maar de juiste woorden vond. Op tijd; dus voordat de zwaartekracht hem helemaal beneden had gekregen. Hij wentelde om zijn as en zag nog een keer de dakrand. De demon was vertrokken; op de plek waar hij had gestaan, zwierde een sliert kleverig slijm in de nachtbries. Mooie boel, zei de

architectuurcriticus. In de spiegeling van een voorbij flitsend ruit bewoog een mond mee. Mooie boel.

Hij liet zijn blik langs de gevel van de flat schieten. Noodzakelijkerwijs zag hij het gebouw in vogelperspectief. Maar dat kwam niet zo slecht uit, veel architectuur viel alleen uit vogelperspectief te waarderen,

de architecten zelf bezagen de hele wereld flapperend met hun vlerken.

Koortsachtig groef hij in zijn vocabulair naar een treffende beschrijving. Een raam schoot voorbij, een eenzame nachtwerker in een hagelwit overhemd tuurde naar een scherm met tabellen, zijn linkerarm bungelde omlaag. De architectuurcriticus begon te murmelen. ‘Het strakke gevelprofiel voegt zich in de neutraliteit van het bedrijvenpark. Dat het gebouw zich toch onderscheidt van de omliggende kantoorgebouwen, komt door de zorgvuldige detaillering, waarin de neutraliteit tot een uiterste wordt gevoerd. Op die wijze parodieert het zichzelf, het spreekt zich uit over zichzelf en de kantoorarchitectuur van de jaren '90.’ Uit dit soort zinnen had hij altijd zijn recensies opgetrokken, de krantenredactie was er erg mee ingenomen, dankzij deze zinnen beschouwde zij hem als ‘specialist’. Maar er gebeurde niets, hij viel en hij viel en zijn lichaam met gespreide ledematen verscheen en verdween in de spiegeling van de ramen. Steeds zag hij zichzelf schreeuwen, schimmig verlicht door de straatlantaarn beneden hem.

‘Dakrand! Hoekoplossing! Raamkozijn! Ritmische elegantie, elegante ritmiek!’ Een raam echode: ‘Raamkozijn, ritmische elegantie, elegante ritmiek.’

En hij viel en hij viel.

Wanhopig trok hij het laatje ‘stromingen’ open, smeet lukraak het ene etiket na het andere tegen de gevel. ‘Postmodernisme, neo-rationalisme, kritisch regionalisme, deconstructivisme.’

Nog rapper schoten de ramen langs hem heen, de wind gierde in zijn oren, zijn wangen golfden, zijn bovenlip stuwde tegen zijn neus en legde zijn grijze tandvlees bloot. De stoep was akelig dichtbij, de architectuurcriticus realiseerde zich dat zo meteen de zoemer zou klinken, zijn tijd was bijna op. Hij had nog één troef, de poëtische beschrijving. Soms, als hij goed geluimd was en het gevoel had de hele wereld aan te kunnen, versierde hij zijn recensies met een aardige metafoor. ‘Suikertaart’ heette het gebouw als het dwaas, uitbundig versierd was; ‘kameel’ als het twee bulten had; ‘sigaar’ als het hoog en rond was. Deze torenflat was stug en rechthoekig en had strak uitgesneden, naar binnen liggende ramen, vierkante nissen. Hij wist aan niets anders te denken dan aan een urnenmuur, maar dat kon ook komen doordat hij bezig was te pletter te vallen.

Daar waren de tegels, keurig aaneen gelegd, gescheiden door kaarsrechte lijnen. Hij zag ook de plas, die razendsnel uitvloeide. In de spiegeling van het water het omgekeerde gebouw, karig beschenen door de maan. Een naakte man viel hem tegemoet. Hij kende die man, natuurlijk, maar zijn spiegelbeeld deed iets wat hij nooit gedaan had, hij viel naar boven, langs het gebouw omhoog. Toen begreep hij hoe hij zijn dood kon voorkomen. Hij grijnsde van opluchting. Hij dacht: mijn woorden waren machteloos, afgesleten. Armzalig gepiep uit de keel van een stervende. Daar kan zo'n granieten gebouw alleen maar om lachen, en dat nog wel een eeuwigheid lang. Maar mijn val is van een geheel andere orde. Kijk dan, mijn val heeft allure, zij laat mij stralen, zij verschaft het gebouw zijn waarde.

Ik moet mijn val beschrijven, ik moet mijzelf omhoog vertellen, ik moet van de daken schreeuwen dat ik het ben die van het gebouw tuimelt en niemand anders, ik moet dat enorme massieve ding geheel voor mijzelf opeisen want mijn val geeft mij alle rechten. Zo zal ik de muren slechten, de hoogte breken, het gebouw oplossen in het ectoplasma van mijn ervaring.

Hij opende zijn mond en aarzelde, een bedreven verteller was hij nooit geweest. Hij sprak: ‘Er was eens...’, maar dat verhaal duurde veel te lang, hij had boven moeten beginnen, nog voor zijn val, of toen de demon hem uit bed lichtte, of misschien nog eerder, jaren terug. Maar vlak boven de stoep was het toch echt te laat.

Edzard Mik publiceerde de romans De bouwmeester *(1995) en* Yak *(1996)*.

Judith van Steen
Empty House
Over de kunst van het recenseren

Opvallend aan kunstrecensies is dat zowat iedereen het eens is over wat ervan een kunstenaar en zijn werk verwacht wordt. Grofweg komt het erop neer dat het werk visueel moet prikkelen en niet alleen maar ‘mooi’ aan de muur mag hangen (er moet wat achter zitten); bovendien moet het in een groter geheel geplaatst moet kunnen worden zodat voor iedereen duidelijk is wat zijn functie is (een duidelijke keuze voor een genre, stijlverwijzingen en dergelijke). Van de kunstenaar tenslotte wordt verwacht dat hij weet wat hij doet en waarom en dat dat terug te vinden is in het werk (het werk moet wat te zeggen hebben, een boodschap in zich dragen). Als deze drie dingen niet aanwezig zijn wordt het kunstwerk al snel beschouwd als niemendalletje of zomaar wat geklodder.

Ik weet niet precies waar deze eisen vandaan komen, maar het effect ervan is dat je in de krant nauwelijks een verteerbare recensie over kunst tegenkomt. Overal immers wordt de vorm van het werk ondergeschikt gemaakt aan de inhoud. De boodschap wordt belangrijker geacht dan het ding waarvan vermoed wordt dat er een boodschap in zit. Sterker nog: er wordt helemaal niet over het werk zoals het aan de muur hangt of in de zaal staat gesproken, maar uitsluitend over de achterliggende bedoeling. En dat lijkt me wel een begrijpelijke, maar geen goede zaak.

Het eerste wat opvalt, is dat op de kunstpagina's van de kranten zoveel metaforen worden gebruikt. Nu werkt het gebruik van metaforen in het algemeen de helderheid van een stuk al niet in de hand, maar bij de interpretatie van kunst is het volledig uit de hand gelopen. Kunst wordt zelf opgevat als metafoor en je hoeft maar een museum in te lopen of je hoort mensen spreken die zich over het kunstwerk buigen als was het hun eigen kind - een kind dat weliswaar nog niet praten kan, maar waar wel wat aan te begrijpen valt. Vooral bij abstracte kunst is het om te huilen hoe graag mensen willen begrijpen wat erin uitgedrukt wordt. Kunst opvatten als metafoor voor iets anders helpt daarbij. Een stoel in een lege ruimte symboliseert onmiddellijk de eenzaamheid van de mensheid in het algemeen en de kunstenaar in het bijzonder, en een zwart vlak met een wit lijntje erdoorheen wordt gereduceerd tot het bevrijd willen worden uit de verstikkende werkelijkheid. Zo wordt kunst door er subjectieve ervaringen op te plakken waarvan volstrekt onduidelijk is of ze er in thuishoren, al snel gereduceerd tot iets anders en uiteindelijk tot de mening van een individu. Hoewel dat laatste uiteraard iedereen vrij staat, lijkt het eerste me belachelijk. In de krant wil ik eigenlijk geen van beide tegenkomen.

Op zich is zo'n houding tegenover kunst wel handig, want het geeft je de mogelijkheid uitdrukking te geven aan wat je ziet. Kunstwerken zijn over het algemeen niet de meest toegankelijke objecten en regelmatig dermate abstract dat je een vertaalslag nodig hebt om ze te ‘begrijpen’. In hulpverlenersjargon: je probeert een link te leggen tussen je eigen leven en wat je ziet en je probeert jezelf aan het kunstwerk te relateren want wat je ziet moet een plaats krijgen in je leven, wil je ermee uit de voeten kunnen. Nare consequentie is dat je het kunstwerk daarmee om zeep helpt. Je vervangt het door iets anders en dat andere is per definitie niet het

kunstwerk. In vaktermen: het woord treedt op als plaatsvervanger van het object en maakt daarmee het object zoek. Hoewel dit iets is wat de hele dag door aan de lopende band gebeurt en enkel en alleen veroorzaakt wordt door het feit dat wij taal bezigen (waarmee we in principe alles waar we over praten de hele tijd zoekmaken), heb je een bijkomend probleem wanneer je over kunst praat, omdat het hierbij nu juist de bedoeling is dat je het object waarover je praat áánwezig maakt, in plaats van afwezig. Als je kunst tot metafoor van iets anders maakt, sla je altijd de plank mis, tenminste, als je broodwin-

ning bestaat uit het schrijven over kunst, in plaats van uit het schrijven over je eigen leven. Maar goed, erger nog dan dat je altijd een probleem hebt bij het beschrijven van wat dan ook en er niet onder bovengenoemde subjectiviteit valt uit te komen, is de eis van velen ook nog eens dat kunstenaars weten wat ze aan het doen zijn en daar in twee zinnen wat over kunnen zeggen.

Laatst las ik een bespreking van een tentoonstelling van Marijke van Warmerdam in het Van Abbemuseum in Eindhoven. Niet alleen had de recensente aanmerkingen als de hierboven genoemde, waardoor ze in elk geval een deel van de tentoonstelling mislukt vond, juist omdat het haar, de recensente, blijkbaar niet gelukt was het werk van de muur naar haar hoofd, hart, lijf en leden te transporteren, ook werd de kunstenaar bekritiseerd doordat ze geen blijk gaf van enige contemplatie over haar eigen werk: ‘Naar concepten of plannen moet je haar [MvW] niet vragen. Dan debiteert ze wat gemeenplaatsen of ze zegt, zoals onlangs in Het Parool: “Ik wil helemaal niks begrijpen. Ik weet niks en wil van niks weten.”’ Ineke Schwartz van de Volkskrant citeert hier Marijke van Warmerdam om duidelijk te maken dat de laatste weliswaar regelmatig kwalitatief hoogstaande kunst maakt, maar op de onlangs geopende tentoonstelling in ieder geval bij één werk de plank volledig misgeslagen heeft. Bovenstaand gebrek aan beschouwing over haar eigen werk is daar volgens Schwartz de reden van.

In het Van Abbemuseum hangen (onder meer) drie zalen vol met uitsluitend dezelfde affiches. Het enige waarin ze verschillen, is de kleur. Op elk affiche staat bovenaan de tekst ‘Good days’ en onderaan ‘Bad days’. Schwartz vindt het een voorbeeld van mislukte kunst, en vraagt zich af wat Van Warmerdam ermee wil zeggen. Ze komt tot de conclusie dat het enige wat er in te vinden was eventueel de gemeenplaats ‘elke dag heeft zijn eigen nuance en al die kleuren vormen een bont palet’ is. En dat is dus fout, vindt ze, want voor de hand liggend en oppervlakkig. Wat ze wil, is dat Van Warmerdam ophoudt met het ten toon stellen van flauwe grappen; in plaats daarvan moet ze, zoals ze in andere werken wél gedaan heeft, aan het kunstwerk een meerwaarde toevoegen waar we allemaal wat van kunnen opsteken, zodat we gelouterd weer naar huis kunnen gaan. Dat Van Warmerdam zelf hier niet geïnteresseerd in is en er een andere opvatting van kunst op na houdt dan Schwartz, interesseert laatstgenoemde weinig. Sterker nog: Schwartz minacht openlijk Van Warmerdams naïeve opvattingen; de kop van haar stukje luidt dan ook: ‘Onbevangenheid levert soms clichés op’. Wel noemt ze in datzelfde stukje nog een ander werk van Van Warmerdam dat wél gelukt is en waarin de kunstenaar blijkbaar wat minder naïef is geweest.

Empty House, een videowerk dat ook in het Van Abbemuseum te zien is (Schwartz noemt het *Beer*), bestaat uit twee filmloops: links is, frontaal, een beer te zien die op zijn poten balanceert; rechts dezelfde beer *en profil* die zich, met zijn voorpoten gestrekt, staande houdt tegen een deur. In beide filmpjes staat de beer in de deurpost. Schwartz: ‘Het lijkt alsof hij het kader, dat hem omsluit, onderzoekt en zich afvraagt wat hij ermee zal doen. Eruit stappen, teruggaan, of erop rammen? *Beer* is een pracht van een metafoor voor mensen die een belangrijke beslissing overwegen. Of, voor wie wil, voor de stand van zaken in de hedendaagse kunst. De beer is dan het kunstwerk, de deurpost de lijst, en het kunstwerk vraagt zich af of het daaruit wil stappen.’ Je vraagt je af waar ze het vandaan haalt, al is de meerwaarde die ze hier vindt ogenschijnlijk duidelijk: het werk moet je niet zien als een plaatje van een beer

in een deuropening; de beer is immers de uitdrukking van iets anders, van de mens die ergens uit wil breken, of van de komplete moderne kunst die bevrijd wil worden van zijn vaste kader. Het moge duidelijk zijn dat dit soort interpretaties niets met het werk zelf te maken heeft, maar enkel en alleen gezien moet worden als projectie van de toevallige kijker naar het werk, een kijker die in dit geval dan ook nog voor de krant schrijft en als professioneel aangemerkt mag worden.

Afgezien van de vraag of het *Empty House*, of Van Warmerdam, ook maar iets kan schelen dat Schwartz in dit werk de personificatie ziet van de 'stand van zaken in de hedendaagse kunst' (en ook afgezien van de vraag of dat zo is, dat die kunst van zijn kader af wil of op het punt staat eruit te breken) is het natuurlijk de vraag of je, hoewel altijd gehandicapt door de taal,

überhaupt wel op zo'n manier naar kunst moet kijken. Waarom is het interessant om je verwoording van een werk hoger te stellen dan het werk zelf? Waarom zou je überhaupt willen dat een kunstwerk iets uitdrukt waar jij dan vervolgens iets aan hebt? Volgens mij is dat een tamelijk armoedige, en daarenboven wel érg subjectieve omgang met kunst. In het geval van Van Warmerdam wordt mij in ieder geval niet duidelijk waarom *Empty House* gelukt is, en *Good days, bad days* niet. Is het laatste niet net zo'n sterke uitdrukking van de vermeende impasse in de beeldende kunst?

Onbegrijpelijk is dat Schwartz in haar recensie het in het geheel niet heeft over wat er *sec* te zien valt. Ze geeft weliswaar een beschrijving, maar die dient een ander doel, namelijk: het ventileren van haar mening, die het kunstwerk vervangt en belangrijker is. En dat terwijl er toch best andere dingen te zeggen zijn over Van Warmerdams exposities én uitlatingen. Andere dingen in ieder geval dan: ‘Wanneer het haar lukt om door middel van het gewone iets bijzonders te laten zien, verbeeldt Van Warmerdam wat Milan Kundera beschrijft: de ondraaglijke lichtheid van het bestaan. Maar vaker presenteert ze flauwe, overbekende gemeenplaatsen op het podium van het museum. En dan vraag je je nog maar één ding af: mag het misschien een ietsje meer zijn.’ Schwartz, en met haar velen, maakt van de kunstinterpretatie één grote verdwijntruc. De kunstwerken blijven ondertussen onveranderd aan de muur hangen, gelaten wachtend op weer iemand die er met hen vandoor gaat. Dat schiet niet op. En het is ook niet nodig om kunst tot een (weliswaar andere, maar toch een) taal te reduceren enkel en alleen om de reden ‘dat je er anders niets mee kunt’.

Ondanks het feit dat de verhouding tussen taal en kunst altijd wel een krampachtige zal blijven valt er nog best wel wat te zeggen over, bijvoorbeeld, het werk van Van Warmerdam. Zo is hét kenmerk ervan de eindeloze herhaling van hetzelfde, waarbij dat ‘hetzelfde’ dan meestal ook nog iets tamelijk onooglijks is. Van Warmerdam heeft onder andere 16mm filmpjes gemaakt van een kind dat tot in het oneindige een handstand doet en van een vliegtuig dat almaar blijft landen. Mooi daaraan is dat, door de eindeloze herhaling, het onderwerp van die filmpjes zelf verandert. Ze komen in zekere zin buiten de tijd te staan, terwijl ze op het eerste gezicht daarin verankerd zitten. Met de ‘ondraaglijke lichtheid van het bestaan’ heeft dat volgens mij niets te maken, maar wel met een andere perceptie van de normale werkelijkheid. Eén die je in woorden niet na kunt bootsen, hoe je dat ook probeert. Dat is het mooie aan kunst sowieso, dat ze een geheel andere kijk kan bieden op volstrekt normale dingen. En dat die andere perceptie tot stand gebracht wordt, heeft te maken met iets dat op het eerste gezicht wel lijkt op Schwartz' kunst als metafoor, maar er uiteindelijk niets mee te maken heeft. Wanneer je kijkt naar *Empty House* zie je op zich alleen maar dingen die je kent: een beer, een deurpost, een filmpje. Elk van die dingen begrijp je. Het bevreemdende aspect bestaat eruit dat je een beer in een deurpost ziet, iets wat je niet vaak ‘werkelijk’ tegen zult komen. Toch is het een doodnormaal beeld. Als je er wat langer naar kijkt wordt het ook doodnormaal dat die beer daar eindeloos staat te waggelen of, in het andere filmpje, tot in de eeuwigheid de deur betast. Dat is raar, en geeft op zijn minst een verbreding van je blikveld. Van Warmerdam zelf heeft daar ook iets over gezegd, in hetzelfde interview als waar Schwartz uit citeert: ‘Ik hou van kunst vooral als die gemengd wordt met het leven. Kunst kan het leven een draai geven en andersom. Ik vind het dan ook heel mooi als een kunstwerk heel dicht bij het leven komt, er bijna in opgaat maar toch net niet.’ Dat lijkt me, met haar

werk voor ogen, helder. En dat wordt niet, zoals Schwartz meent, tot stand gebracht doordat het werk, als metafoor, voor iets anders staat en op die manier betekenisvol is, maar doordat je als kijker voortdurend op het verkeerde been gezet wordt. Schijnbare verwijzingen naar de werkelijkheid, zoals je de metafoor ook op zou kunnen vatten, blijken helemaal geen verwijzingen te zijn naar de werkelijkheid, maar alleen in het werk te bestaan. Van Warmerdams film-*loops* zijn kortom échte *loops*: ze projecteren dingen in de wereld buiten hen en absorberen ze vervolgens weer, in een immer durend proces. Dat is mooi, want dat haalt *en passant* ook het probleem van de taal rechts in, die alles alleen maar taal maakt en zo heel snel de kunst kwijtraakt. Waarom zou je meer willen

dan dat? Niemand zit toch te wachten op kunst die tot heil voor ons allen gemaakt wordt en waar we van kunnen leren? Liever heb ik dat kunst iets toevoegt dat er niet eerder was, en zich verre houdt van een interpretatie van de werkelijkheid. Van Warmerdams kunst heeft in ieder geval meer te maken met ‘Kijk, er staat niet wat er staat’, dan met ‘It's all in the eyes of the beholder’, waar Schwartz' recensie uiteindelijk op uitloopt. En als Schwartz niet zonder kunst als uitdrukking van de ‘ondraaglijke lichtheid van het bestaan’ kan, staat het haar natuurlijk geheel vrij om zo door te gaan. Maar mag dat dan alsjeblieft uit de krant blijven?

Judith van Steen (1967) studeerde Esthetica aan de Universiteit van Amsterdam.

Menno van Beekum
Over toneel

Als ik over toneel zou schrijven schreef ik geen recensie, om hier vanuit een interesse te beginnen.

Behalve toneelspeler ben ik schrijver. Als ik over literatuur zou schrijven schreef ik geen recensie.

Ik wil niet beoordeeld worden en ik wil niet oordelen. Wie oordeelt is ver van huis, volgens een wijsheid uit het oosten.

Wie oordeelt is ver van het beoordeelde en ver van zichzelf.

Nou dat kan de bedoeling toch niet zijn.

Nee, als ik recensent was zou ik mijn manier van recenseren tot onderwerp van de recensie nemen. Omdat ik recensent was, was ik kennelijk geïnteresseerd in bekijken en beoordelen en omdat ik verder gewoon mezelf was zou ik mij eerlijkheidshalve tot mijn interesse beperken.

Mezelf is dus iemand die eerlijk is, of dat althans probeert te zijn, principieel, steeds opnieuw beginnend, zelf het wiel willende uitvinden, tegen de bewusteloosheid. Misschien wel uit woede hoor, tegen die idioten bijvoorbeeld die maar recensies schrijven omdat ze nou eenmaal recensies schrijven. Om hun brood ermee te verdienen, wat respectabel is. Zoals ik mijn brood verdien met toneelspelen en ver van mijzelf en ver van bij voorbeeld Shakespeare op een toneel sta.

Wie zijn brood wil verdienen moet een beetje bewusteloos zijn.

Een ander woord daarvoor is identificatie, een ander gezegde daarvoor is doen alsof.

Dat is precies sociaal.

Ik probeer nu een beetje asociaal te doen. Mij prikkelt dat, ik vind het leuk, en eerlijkheidshalve moet ik zeggen dat het ook wel iets neurotisch zal zijn, de behoefte om niet mee te spelen.

Laat ik ter adstructie van mijn opvattingen eens twee recensies bezien van de voorstelling *Titus Andronicus*, onlangs door Het Nationale Toneel gemaakt. Ik speel er zelf in mee dus dat is lekker dichtbij.

Ga toch weg, hou toch op. Je kunt de oordelen uit zo'n beoordeling lichten, laten zien wat de normen zijn, de onuitgesproken criteria, die iets over de recensent zeggen en niets over de voorstelling. Nou en.

Dit is het tijdperk van nou en. Op het eind van de twintigste eeuw doet iemand nog weer eens een bewusteloos uitspraakje en ik denk: nou en.

Hein Janssen, recensent, spreekt zich uit in de Volkskrant van maandag 14 april 1997.

‘Het zaallicht is nog aan, het publiek ziet hoe simpel theater in wezen is: een acteur smeert schoensmeer op zijn gezicht en wordt een personage.’

Een mooie zin, met die dubbele punt halverwege, daar gaat iets swingen, daar word je ingepakt.

Simpel is goed yeah.

En natuurlijk smeert de acteur, die een Moor gaat spelen, geen schoensmeer op zijn gezicht, maar schmink van een geijkt merk. Schoensmeer en Zwarte Piet dat

isjanssens aardige associatie, treffend te meer daar de Moor in *Titus* de verpersoonlijking is van ‘het duivelse kwaad’.

Ja schrijven is leuk! Sterker nog: de recensent *schrijft*, en de toneelspeler speelt, dat zijn werelden van verschil.

‘Het is een helder beginbeeld, net zo helder als de hele voorstelling’.

Helder is goed.

‘Heel het talent van regisseur Johan Doesburg, dat hij zo vaak verstopt onder effectbejag, valt hier op zijn plaats.’

Je talent moet je niet verstoppen, en zeker niet onder effectbejag, het moet op zijn plaats vallen, en dan is het goed.

Wat is het tegendeel van effectbejag? Echtheid, en streven met mate.

Doesburg heeft zijn voorliefde voor het thema geweld en voor theatraal geweld als uiting daarvan ditmaal ‘subliem gedoseerd’.

Dosering wil ik, gedoseerde voorliefde.

Ondanks dat Shakespeares *Titus Andronicus* een staalkaart van geweld is, zonder handleiding, wat niet goed is, er moet een handleiding bij, die laat zien ‘het mechanisme dat dat geweld op gang brengt, en aan de gang houdt’, er is ergens een mechanisme en dat willen we zien, is deze productie ‘enerverend en aangrijpend’. Er is suspense in, en vaart waarmee het verhaal wordt verteld, er wordt goed geacteerd, ‘alles grijpt als vanzelfsprekend in elkaar. Het toneelbeeld van André Joosten is imposant’.

‘Het lichtplan van Reinier Tweebeeke is onheilspellend en suggestief. Veel aan deze voorstelling is showy, maar de show is nergens plat of gemakzuchtig.’

Het enerveert mij en grijpt mij aan, het is spannend en snel, goed acteren vind ik goed, vanzelfsprekendheid en in elkaar grijpendheid, imposantie. Het is een diepe en niet met te veel gemak gemaakte show.

‘Zwaar aangezet acteren wordt afgewisseld met ironie, maar nergens ontstaat een stijlbreuk.’

Ik hou niet van stijlbreuk.

Rik van Uffelen die Titus Andronicus speelt houdt ‘over het algemeen’, dus niet steeds, wat toch een minpuntje is, ‘zijn reusachtige lichaam en dito tekstbehandeling goed in toom’.

De acteur moet voortdurend zijn lichaam en tekstbehandeling goed in toom houden.

‘Schitterend is Anne-Wil Blankers als Tamora, de koningin van de wraak.’

Ik hou van haar.

De tegentoon van Zwarte Piet Han Kerckhoffs is hier ‘op zijn plaats’.

Het moet op zijn plaats vallen.

‘Op twee momenten laat Doesburg zijn fantasie in deze ongekend strakke regie de vrije loop, en beide keren is het raak.’

Mis mag het niet zijn.

Wat weten we nu van Hein Janssen. Da t hij vooral van beheersing houdt, dosering, echtheid, eenvoud, helderheid, eenheid of harmonie, diepte en Anne-Wil Blankers.

Dat is mij te weinig hoor. Hein laatje tegenkant eens zien. Of waarom je er zo van houdt dat alles op zijn plaats valt. Is *dat* ‘enerverend en aangrijpend’, nee toch.

Over de voorstelling zelf weten we niets. Dat wordt nog eens duidelijk als je leest hoe een ander ernaar kijkt.

Bij zo'n vergelijking van beoordelingen zie je dat de een ja zegt waar de ander nee. De een beweert dit is op z'n plaats en de ander dit is te mooi. Hebben ze het dan wel over hetzelfde? Hebben ze dan eigenlijk wel hetzelfde gezien, een object dat onafhankelijk van hun oordelen bestond?

De deur staat open en niemand gaat naar binnen.

Dat denk ik en het ergert me mateloos. De klakkeloosheid waarmee geschreven wordt ‘over de werkelijkheid’ terwijl ik vermoed dat ieder wel weet dat het object ontbreekt.

Natuurlijk is zo'n recensie subjectief, zegt men dan, dat is toch een koe of een open deur.

Maar niemand melkt de koe.

Ook Hanny Alkema niet, in Trouw van 14 april 1997.

‘Het is mooi om naar te kijken en het doet me niks.’

Het moet me wel iets doen.

Dat is de wens. Het oordeel (hier: het doet me niks) is een verkapte wens, en wensen is subjectief zoalswe allemaal weten. En de vervulling van de wens? evenzeer (je komt *zelf*klaar). En objectiviteit, die pretentie, schuilt in het al te simpele woordje *is*, waar we met z'n allen altijd weer zo lekker overheen lezen.

‘Het is een stijlvolle enscenering in een stijlvol decor (André Joosten), waarin personages afgaan op in en uit de zijwanden schuivende bordessen, en waarin alle barbaarse gruwel wordt weggezuiverd in sidderende klanken en verhullende lichtbanen van achteraf (waanzinnig knap ontworpen weer door Reinier Tweebeeke).’

De gruwel mag niet weggezuiverd worden.

‘Ik kan me de fascinatie voor redeloos geweld voorstellen, maar die proef ik niet uit de voorstelling.’

Ik wil de fascinatie proeven.

‘Het is misschien te mooi.’

Het moet echter zijn. Niet te mooi om waar te zijn.

‘En het slotbeeld, waar iedereen zieltogend over een met pauwen en stierenkoppen versierde feestdis

hangt, is al evenmin schokkend, laat staan een indringende confrontatie met onze eigen, ver weg gestopte dierlijke angsten en driften.'

Waar Hein Janssen dit beeld, was het wel hetzelfde beeld ('Aan het slot tovert hij uit de nok van het theater een feestdis vol wild en gevogelte - een jachttafereel als symbool voor de slachtpartij'), nog raak vond, doet het Hanny Alkema niets. Zij wil geschokt worden, indringend geconfronteerd met haar eigen, ver weg gestopte dierlijke angsten en driften. Zoals bij een enscenering door Gerardjan Rijnders ooit, van scènes uit diezelfde *Titus Andronicus*, toen ze juist naar adem had gesnakt.

Om een 'verkrachter in een telefooncel'!

Ze wil naar adem snakken.

Van haar eigen angsten en driften.

De Titus van Rik van Uffelen 'is een kille en gevoelloze man, die zo goed toneel speelt, dat ik zo nu en dan met hem te doen heb, tot zijn gevoelige woorden wederom uitmonden in een brute daad. Hij is de enige die me voor verrassingen plaatst'.

Hanny wil medelijdend verrast worden. Waarom wil je dat.

Proeven wil je, ben je zo zintuiglijk, sidderend, verhullend.

Vraag ik *haar* om een tegenkant? Nee, kennelijk staat haar verlangen naar geraakt worden, directheid, betrokkenheid mij wel aan.

Een verkachter in een telefooncel!

Is zij bang om in een telefooncel verkracht te worden?

Wil zij in een telefooncel verkracht worden? Wil ik? Ik zou haar eens op kunnen bellen om te vragen hoe dat nou zit met haar verkrachter in de telefooncel.

Erover speculeren is wel leuk, becommentariëren veilig, maar: dit zegt iets over mij, niets over haar.

De commentaar is een voorwendsel, om zich uit te spreken, verhullend en onthullend wat je zelf kwijt wil.

De willekeur van het verlangen beteugelend, uw naaktheid bedekkend.

Zeggend en niet zeggend dat je naar het toneel gaat om die verkrachter in de telefooncel te zien. Om niet door hem verkracht te worden, om toch door hem verkracht te worden, symbolisch, in plaats van. Om door identificatie iets te ervaren van, zonder het helemaal echt te hoeven ervaren. Om wat mee te fantaseren, over waar je zo bang voor bent, om je angst te bezweren, door er iets van mee te maken, terwijl je weet dat het niet echt is, gelukkig, maar echt genoeg, niet mooier dan, niet te mooi.

Naar adem snakkend.

De vrouw niet verkrachten.

Tot zover over seks.

Over over. Over mij over haar. Er is een taal waarin über ook boven betekent, en in de onze is over ook overheen.

Wie bespreekt en beoordeelt zegt op een misleidende manier iets over zichzelf. Ik vind het interessant om te zien wat er verhuld wordt. Wat ik dan zie ben ik zelf, verschoven.

Nu nog iets over macht.

De krantenbespreking is machtsuitoefening. Wat het bespreken waard wordt geacht wordt besproken, dat is al publiciteit. Voorts kan een positief oordeel publiek naar de voorstelling lokken.

Als afzonderlijke medewerkers genoemd worden is dat leuk voor de medewerkers, het is hun publiciteit. Dit noemen van namen is interessant. In de selectie toont de recensent zijn macht. Hij bevestigt een bestaande rangorde, of brengt er veranderingen in aan. En aldus bemiddelt zij tussen personen met geld en personen zonder.

In de recensies van Janssen en Alkema worden de acteurs Han Kerckhoffs, Rik van Uffelen, Johan Ooms en Anne-Wil Blankers genoemd, en in een advertentie van Het Nationale Toneel in de Volkskrant van 7 mei 1997 worden de acteurs Anne-Wil Blankers, Rik van Uffelen, Han Kerckhoffs e.v.a. genoemd.

Ik niet. Ik ben vele anderen. En dat vind ik goed kut hoor, in broodnijd. Terwijl ik volgens de regisseur een dragende rol had, maar daar kun je ook anders over denken.

Dit geeft te denken, of er iets in de werkelijkheid, in het besprokene zou zijn wat de bespreking bepaalt. Ja nee ja tja kijk joh, dit is weer zo fundamenteel van het eerste raadsel dat ik niet kan oplossen, ‘Los eerst het eerste raadsel op en bouw dan pas een chemische fabriek in India, Klootzak!’, als ik mezelf mag citeren, en dat mag ik.

Er gloort iets van een oplossing in de taoïstische wijs-

heid dat het niet-zijn het zijn bepaalt, in de zen-wijsheid dat wat niet is is en wat is niet is.

Het besprokene namelijk behoort tot de bespreking, het is slechts voor zover het besproken wordt, en wat is is niet.

Als u het begrijpt zult u het niet zeggen.

Wij bestaan slechts in de bespreking. Het besprokene is steeds al besproken. Het bespreken is een verwijdering, een zich verwijderen van het onbesprokene. Wij zijn slechts in het besprokene, onbesproken zijn wij niet, en daar zij wij pas, echt, onszelf, want daar zijn wij niet.

Waar ons niet-zijn ons zijn bepaalt weten wij niets.

Subject en object, werelden van verschil.

En schrijf nou nog maar eens een recensie.

Wij bestaan slechts in de bespreking en daar bestaan wij nu juist niet. Wij bestaan waar wij niet bestaan.

Enzovoort.

Ontgaat het.

Als u het begrijpt zult u het zeggen.

Stop us even.

Toch kut dat ik niet besproken ben.

Zou dat nou aan mij liggen? Ik bedoel: ben ik daar de oorzaak van.

Nee ik niet, wel ik voorzover ik al besproken ben, door mijn ouders bij voorbeeld die mij Menno noemden, ik zelf dus niet.

Stop nou us even. Wees een man en zorg dat je besproken wordt.

Ik ben gewoon niet zo'n goed acteur dat ik het waard ben om besproken te worden. Althans in deze *Titus* niet zo goed. In andere voorstellingen wel, dan werd ik wel besproken, maar vaker niet dan wel.

Er zijn acteurs die altijd genoemd worden. Zij staan hoger in de rangorde dan ik en mogelijk spelen ze ook altijd beter.

Alles alleen maar in de ogen van de ander natuurlijk. Of je kunt bepalen hoe de ander jou ziet.

Neen. De ander ziet alleen zichzelf.

Watje zegt.

Datbenjezelluf.

Derhalve: zie de ander niet naar de ogen en wees jezelf, broeder.

Mogelijk word je dan wel zo goed dat de ander je wel zien moet, onbewust, en dan gewoon wel iets over jou zeggen moet, geeft niet wat. En dan zul je zien dat iedereen dat doet, omdat ze gewoon niet om je heen kunnen, op een of ander onbewust vlak. En dan ben je groot en beroemd, niemand weet echt waardoor, maar je bent er.

En eet brood, met rosbief, nooit meer naar het GAK. En weet ondertussen dat je werkelijk bent waar niemand is.

Geen personage, maar jezelf. Zo simpel als theater in wezen is.

Menno van Beekum (1955) studeerde Nederlands, is toneelspeler, schreef proza voor De Revisor en publiceerde een verhalenbundel, 24 uur aan *zee (1992), en de roman* Het Jakobson-complex *(1995).*

Arie Storm
Familietwist in de ruimte
Star Wars twintig jaar later

Het middelste deel van de *Star Wars*-trilogie (de eerste drie films worden in 1999 verwacht; ik heb begrepen dat het overigens erg onzeker is of de laatste drie films van het geplande negenluik ooit gemaakt zullen worden) is dit jaar, 1997, uitgebracht in een nieuwe editie: George Lucas kon zijn project eindelijk aan den volke tonen zoals hij het indertijd, twintig jaar geleden, eigenlijk had bedoeld, dus met meer en betere trucs en effecten. Ik heb eerlijk gezegd bij het opnieuw bekijken van *Star Wars: Episode IV - A New Hope* (oorspronkelijk uit 1977), *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back* (1980) en *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi* (1983) niet zo goed gelet op wat er aan het ruimtespektakel allemaal precies ge- en versleuteld is. In het aprilnummer van Sf terra (nr. 143, 1997), een tijdschrift over *science-fiction*, worden de verschillen tussen de oude en de nieuwe films overigens minutieus besproken. In plaats van op die verschillen te letten liet ik me gedurende de hernieuwde kennismaking met de films wéér meeslepen door het verhaal en de erin met elkaar overhoop liggende personages. Ik noem: de aandoenlijke robots C-3PO en R2D2, de grimmige Darth Vader, de montere cynicus Han Solo (neergezet door een voortreffelijke Harrison Ford), de pittige prinses Leia en de mysterieuze Yoda, die zich ontpopt als een groot kenner van kosmische krachten en die vanuit die hoedanigheid optreedt als leraar van Luke Skywalker, de hoofdpersoon.

Luke Skywalker is een interessant type: hij is weliswaar niet erg knap en ook niet al te snugger, maar hij wint aanmerkelijk aan diepte wanneer hij in *The Empire Strikes Back* op de hoogte wordt gebracht van het feit dat Darth Vader, dé belichaming van het kwaad, zijn vader is. Darth Vader vertelt dit aan Luke op een tactisch belangrijk tijdstip, namelijk vlak voordat vader en zoon in een heftig *laser*zwaardgevecht verwikkeld raken. Vanaf dat moment hebben we niet meer te maken met zomaar een strijd tussen het kwade en het goede, maar met iets dat veel dieper snijdt: een conflict tussen vader en zoon. De meest tragische rol in de *Star Wars*-sage is dan ook weggelegd voor Darth Vader: bezweken voor Het Kwaad neemt hij het op tegen zijn eigen zoon, voor wie hij in *Return of the Jedi* ten koste van zijn eigen leven uiteindelijk tóch in de bres springt. Een mooi offer.

Huiselijke intimiteit

Overigens: vrijwel iedereen blijkt in *Star Wars* met elkaar bevriend of verwant te zijn, wat in weerwil van het feit dat het heelal groot, leeg en uitgestrekt is een huiselijke intimiteit schept. Prinses Leia is de zus van Luke Skywalker, een gegeven waar we, net als Luke en Leia overigens, pas in *Return of the Jedi* achter komen. Dit lijkt een onelegante, *soap*achtige oplossing te zijn voor de driehoeksverhouding waar de scenarioschrijvers in *A New Hope* nog op leken aan te sturen, maar begrijpen doen we het wel: Luke Skywalker en prinses Leia dreigen door de omstandigheden in elkaars armen te worden gedreven, terwijl het van het begin af aan voor iedereen duidelijk is dat prinses Leia wat temperament betreft veel beter bij Han Solo past.

Wanneer Luke en Leia broer en zus blijken te zijn, staat het voor Han Solo vrij om Leia eens flink het hof te maken.

De knusheid van het heelal wordt verhoogd door de robots die in *Star Wars* optreden: C-3PO en R2D2 zijn merkwaardig genoeg de meest ‘menselijke’ personages, en over hen merkt mijn filmencyclopedie dan ook terecht op dat zij ‘de show stelen’. R2D2 is de techneut van de twee, maar krijgt iets bijzonder innemends door de vriendelijke geluidjes die hij weet voort te brengen en die alleen begrepen lijken te worden door C-3PO: een stijlvolle, gouden robot die zich nichterig voortbeweegt en die zich altijd op een be-

leefde manier aan de grootste beproevingen en gevaren weet te onttrekken.

May the force be with you

In *Star Wars* draait alles om De Kracht. Daar worden kosmische zaken mee bedoeld, die sommige mensen meer en andere mensen helemaal niet voelen, en waarmee je bijvoorbeeld enkel en alleen door je op de juiste wijze te concentreren allerlei objecten plotseling door de lucht kan laten vliegen of correcte toekomstvoorspellingen kan doen. Wanneer de rebellen, onze helden dus, afscheid van elkaar nemen, zeggen ze in plaats van 'tot ziens': 'May the Force be with you.' Dit kan als een zwak punt (als een *new age*-element, al was *new age* in 1977 geloof ik nog niet uitgevonden) worden beschouwd, maar daar De Kracht eerlijk over het goede en het slechte kamp is verdeeld, kan ik er niet zo erg mee zitten. The Force stelt de scenarioschrijvers bovendien in de gelegenheid elke situatie flink uit de hand te laten lopen, zonder dat onze helden dit met de dood hoeven te bekopen. Een sterk punt van *Star Wars* is namelijk dat er volledig wordt uitgegaan van het van-kwaad-tot-erger-principe. Je hebt allerlei moeilijkheden dus dan doe je daar wat aan en tot je schrik merkje dat de moeilijkheden daardoor alleen maar groter worden; door elke beweging die je maakt wordt je situatie penibeler, alsof je vastzit in drijfzand.

In het bijzonder goede schrijfleerboek *Telling Lies for Fun & Profit* (1994, Quill, William Morrow, New York) legt Lawrence Block uit hoe je dit principe als schrijver moet toepassen (ik vertaal het hier even):

> Je stuurt je held op een wandeling door het bos. Dan laatje hem achtervolgd worden door een beer. Je laat hem in een boom klimmen. Je hakt de boom om. De beer achtervolgt hem in de rivier. Hij grijpt zich vast aan een drijvende boomstam. De boomstam blijkt een krokodil te zijn. Hij grijpt een voorbijdrijvende tak en gebruikt die om de kaken van het beest open te sperren. Je geeft de beer een kano en leert hem peddelen...

Keer op keer manoeuvreren de scenarioschrijvers van *Star Wars* de helden in dit soort situaties. Maar gelukkig is daar dan De Kracht die uitkomst biedt.

Decor

Het decor in *Star Wars* is op zijn mooist als het zo kaal mogelijk is (en wanneer je dus eigenlijk nauwelijks merkt dat een en ander zich ergens ver weg in een ander zonnestelsel afspeelt). De woestijn op Luke Skywalkers thuisplaneet Tatooine of de entourage op de ijsplaneet Hoth zijn desolate vlaktes, waarop eenzame personages ronddolen als in de onherbergzame en witte wereld van Jack London. *A New Hope* en *The Empire Strikes Back* kenken veel van dit soort wanhopig stemmende landschappen, terwijl in *Return of the Jedi* toch wel de minder interessante ruimtegevechten overheersen. Daar verliest de cyclus ook zijn strakheid en worden er ook veel te veel gekke wezens opgevoerd, zoals het bijzonder irritante volkje van

de Ewoks. Tot mijn grote verbazing vond verder vrijwel iedereen die met mij in de bioscoop zat die akelige beertjes sympathiek, terwijl men de hondstrouwe Wookie van Han Solo volkomen ten onrechte bleef wantrouwen.

Alles knalt en zoeft en floept

Toen de eerste *Star Wars*-film in 1977 een halfjaar na Amerika in Nederland in première ging, werd er in de recensies in kranten en tijdschriften met gemengde gevoelens op gereageerd. Peter van Bueren schreef in de Volkskrant (16-12-1977) dat je ‘van robots, jongensdromen en flippermachines [moet] houden, wil je zonder weerstand overgeleverd raken aan de elektronische sensaties’. Verder had hij het over ‘een majestueuze geluidsband’ die ‘oren en ogen niet spaart.’ Drie jaar later schreef hij naar aanleiding van *The Empire Strikes Back*: ‘alles knalt en zoeft en floept’ (de Volkskrant, 12-12-1980). Hij voegde hieraan toe: ‘De *science* is interessanter dan de *fiction*, de creativiteit richt zich op de *hard-ware*, de techniek.’

Ellen Waller legde in NRC Handelsblad (16-12-1977) wat minder de nadruk op de beeld- en geluidseffecten en bracht *Star Wars* in verband met Wagneriaanse crescendo's, de traditionele Amerikaanse

'new frontier'-gedachte, *Metropolis* van Fritz Lang en pop-Zen. Of ze dit positief bedoelde, is niet helemaal duidelijk: 'Lucas heeft ervoor gezorgd dat alles een gebruikte indruk maakt [...]. Het ziet er allemaal heel nonchalant uit, en dat maakt dit stukje heelal zo leefbaar als velen dromen dat het vroeger was op onze planeet. In de "nostalgische" jaren twintig of dertig bijvoorbeeld.'

Twintig jaar later blijven de Volkskrant en NRC Handelsblad bij hun al in 1977 ingenomen standpunt, al worden de meningen wat positiever geformuleerd. Huib Stam in de Volkskrant (20-3-1997): 'Wie door het slome, moralistische en new age-religieuze verhaaltje in slaap gewiegd dreigt te worden, wordt wel bij de les gehouden door het visuele spektakel, dat destijds zonder precedent was.' En Hans Beerekamp in NRC Handelsblad (19-3-1997): 'Overigens blijven scenario en vormgeving van *Star Wars* gemakkelijk overeind, als een genrebewuste poging om de Amerikaanse cultuur te mythologiseren, met gebruikmaking van elementen ontleend aan Buck Rogers, Leni Riefenstahl, de western en Laurel en Hardy.' (NRC Handelsblad, 19-3-1997)

Space opera

Toen ik toch op zoek was naar oude recensies bekeek ik de filmladder van december 1977 maar eens. Daarop: *Annie Hall* van Woody Allen, *Rembrandt* van Jos Stelling, *Deep Throat* ('Harde porno'), *De Reddertjes* van Walt Disney en *Goodbye Emmanuelle*. Het waren mooie tijden waarin men zich afvroeg of het wel verantwoord was dat in amusementsfilms het *fun*-karakter overheerste. J. Dautzenberg noemde in het najaar van 1978 in de Lezerskrant (bestaat die nog?) *Star Wars* en *Close Encounters of the Third Kind* 'wanprodukten'. Dat soort films, betoogde Dautzenberg, hadden niets met sciencefiction te maken maar waren 'space opera's'. Dautzenberg: 'Het woord space opera is gevormd naar analogie van "horse opera" (western, cowboyroman) wat al aangeeft dat de space opera een soort essefvermomming is van de western.' En dan weetje het wel, lijkt hij te suggereren.

Tegenwoordig kijken we tegen deze problematiek toch wat soepeler aan. Zo zei romancier Pim Wiersinga niet zo lang geleden (in het maartnummer 1997 van BZZLLETIN): 'Ik kwam erachter dat tussen kasteelromans en literatuur niet zo'n absoluut verschil bestaat. Beide beschrijven menselijke drijfveren, gevoelens en conflicten, alleen zijn ze bij kasteelromans veel meer voorspelbaar. Ik raakte mijn angst kwijt voor de hoge literaire normen, die mooischrijverij verdween en de pure lol van het schrijven, het fabuleren, verzinnen en liegen kwam ervoor in de plaats. Kortom: meer durf!'

Durf zit er in *Star Wars* genoeg. Maar sla vooral geen acht op de 'wijze' levenslessen die in het ruimtespektakel te pas en te onpas worden geventileerd. Het geloof in 'the Force' in *Star Wars* kan maar beter niet worden beschouwd als een diepzinnige levensbeschouwelijke gedachte: het is een compositorische noodgreep, maar wel een effectieve.

Arie Storm (1963) debuteerde in 1994 met de romon Hémans duik. *Onlangs verscheen zijn tweede romon*, Hemellicht, *bij De Arbeiderspers*.

Ingrid Hoogervorst
Hoofd vacaturebank week achttien
In gesprek met Elizabeth de Vaal

Elizabeth de Vaal schildert in thematische reeksen met een gemeenschappelijk onderwerp. Geen traditioneel schilderkunstige zaken, maar gewone dingen - dingen waarmee we ons dagelijks omringen, zoals honden, plastic emmers, auto's. Haar laatste serie schilderijenbestaat uit koppen enbonen. Eenbelang-rijke inspiratiebron bij haar doorgaans ongewone themakeuze zijn gedichten van gelijkgestemden. Dichters die poëzie maken van wat zij in hun directe omgeving zien. De Portugese dichter Fernando Pessoa bijvoorbeeld of Nederlanders als H.C. ten Berge en Martin Reints. Wat ze zoekt in poëzie is een verwante manier van kijken naar de wereld om ons heen. ‘Materie is een dood iets’, zegt de Vaal, ‘maar sommige dichters zijn in staat haar te bezielen. Door waar te nemen wat niemand van waarde acht. Er gedachten over te hebben én er een schitterend gedicht over te schrijven.’

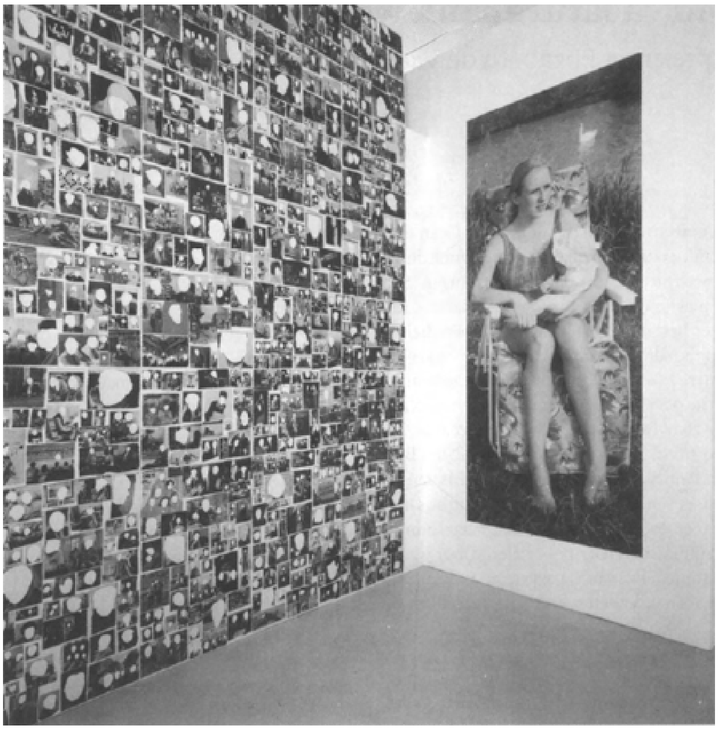
Onze eerste gesprekken, over de verwantschap tussen de gedichten die ze graag leest en haar expressieve serie schilderijen van auto's, voerden we in haar atelier in Zutphen. Inmiddels is de kunstenares verhuisd naar Den Haag en vertelt ze me over haar nieuwste werk: koppen met oren. Van auto's die groen snot of modder worden, naar anonieme koppen die ‘Hoofden’ worden en in auto's rijden.

‘Ik lees poëzie niet in de eerste plaats om er iets mee te doen voor mijn werk,’ zegt Elizabeth de Vaal. ‘De inspiratie die ik eruit haal, is veel indirecter, bijna onderhuids en betreft eenzelfde houding of sfeer die voor mij spreekt uit woordgebruik of onderwerp. Aan elke feitelijke handeling gaat een gedachte of houding vooraf. De gedichten die ik lees, vertegenwoordigen zo'n gedachte, voor ik tothandelen overga. Ik hou niet van verheven poëzie. Ik zoek gedichten die op een bepaalde manier ordinair zijn, waarin bijvoorbeeld het onpoëtische woord “plastic” voorkomt of “snack”. De brutaliteit om het gewone, alledaagse - koffie zetten, de geluiden uit een radio of een net gelezen stukje krant - óók in je poëzie terecht te laten komen: dat spreekt me aan.’

Als voorbeeld schuift ze een blaadje naar me toe, waarop een gedicht van de Amsterdamse dichter Martin Reints, over een etende man en zijn observaties tijdens de maaltijd. Het is een lang gedicht en om een indruk te geven citeer ik twee strofen:

> De beweging waarmee hij het vlees naar de rand
> van zijn bord schuift, is een gebaar
> de manier waarop hij ademt
> maakt van de eetkamer een toneel
> de blik in zijn ogen beweegt langs het decor
> en blijft ergens tussen de meubels rusten
> meubels of meubelen? zo begint de man te peinzen.
> [...]
> Het onderwerp van vandaag, zo spreekt de man,
> die nu naast een lessenaar staat,
> is de vraag: waarom eten wij?
>
> (uit: Man in eetkamer, 1991)

‘Gedichten van Martin Reints of H.C. ten Berge spreken me aan omdat ze niets buiten sluiten. Alles kan in het gedicht worden opgenomen. Door het lezen van hun gedichten krijg ik een duwtje in de rug; dan durf ik die plastic emmer of die bureaustoel af te beelden. Het schilderen van bloemen en portretten heeft tenslotte een lange traditie, plastic emmers schilderen niet, net zomin als de onpoëtische taal en onderwerpen uit hun gedichten. Het kan dus, denk ik dan. Het bestaat en het mag.’



Elizabeth de Vaal, *Sensorisch gebied* (1993-1996)

Sensorische gebied

Elizabeth de Vaal werkt al twintig jaar als beeldend kunstenaar. Toen zij in 1981 de eerste Kunstbeeld-prijs kreeg, een aanmoedigingsprijs voor jonge beeldend kunstenaars, werd zij in de categorie van het ‘nieuwe schilderen’ geplaatst. Haar werk bestaat uit reeksen schilderijen over één bepaald onderwerp: krokodillen, honden, arena's, torso's die eruitzien als verminkte lichamen van oorlogsslachtoffers, paddestoelen, plastic emmers. In 1991 maakte ze een serie schilderijen van auto's en autovelgen. Evenals in de poëzie van haar keuze geen voor de hand liggende onderwerpen.

Schilderen is voor de Vaal het stellen van vragen over wat schilderen eigenlijk is.

‘Waarom zou men een bos bloemen afbeelden als dat ook, en veel perfecter, met een fototoestel kan? Waarom zou men een kruik afbeelden en niet een fietszadel?’

Dit citaat komt uit het boekje *Schrijnende Hiaten* van Cyrille Offermans, dat in 1986 verscheen naar aanleiding van een overzichtstentoonstelling van haar schilderijen in het Centraal Museum Utrecht. Op uitnodiging van de Van der Leeuwstichting deed ze mee aan de tentoonstelling ‘De Opstanding’ (De Zonnehof, Amersfoort) waarvoor ze een aantal schilderijen maakte over de lichamelijkheid en onaardsheid van

Christus na zijn opstanding. In 1991 vond een verrassende solotentoonstelling plaats in de Wetering-galerie te Amsterdam getiteld ‘Sensorisch Gebied’. De Vaal toonde een wandvullende collage van krantefoto's op pvc-plaat, waaruit de hoofden systematisch zijn weggeknipt. Hiervoor in de plaats schijnen oogverblindende witte vlekken. Door de fysionomie van de gezichten weg te laten zijn de figuren in geslacht, leeftijd, machtspositie of leefomstandigheden inwisselbaar, wat een vervreemdend effect geeft. Politici, sporters, popzangers, fotomodellen, menselijke figuren uit advertenties zijn witte silhouetten geworden. Anonieme technocraten wier identiteit is geabstraheerd tot de titels van de schilderijen, zoals ‘Vestingleiders’ of‘Unithoofden’. Ze contrasteren hevig met de hiernaast geplaatste, heftig geschilderde bonen, die appelleren aan het zintuigelijke, wat juist in de lege koppen ontbreekt. De ruige, vetgeschilderde, tussen het gebladerte verdwijnende, langwerpige bonen verwijzen volgens Elizabeth de Vaal naar de oervorm van het leven.

Voor De Vaal vormen herkenbaarheid en vanzelfsprekendheid van dingen om ons heen de thema's van haar schilderijen. Door voorwerpen op een bepaalde manier te schilderen probeert ze tot de essentie van het ding door te dringen. Binnen de traditie van de figuratieve schilderkunst haalt ze de vorm uit een context en geeft er een nieuwe betekenis aan.

Wat is de rol van gedichten in dit proces?

Lezen van gedichten stimuleert mij omdat de dichter in staat is met alle genoegens van de taal, zoals klank of woordspeling, de wereld om mij heen vanuit een andere invalshoek te laten zien. Als je een prachtig gedicht leest, waarin een bepaalde gedachte over bomen wordt verwoord en het maakt indruk op je, kijk je voortaan anders naar bomen. Voor die tijd zag je ze niet echt, nadien blijken ze je iets te vertellen te hebben. De boom blijft dezelfde boom die hij altijd geweest is. Toch is de betekenis voor jou veranderd, je ziet hem bewust en daardoor bestaat hij. Omdat hij nu bestaat, ga je dingen waarnemen die je er nooit eerder in hebt gezien. Dat proces geldt voor elk ‘dood’ ding dat je geconcentreerd bekijkt: je stopt er iets in en je krijgt er wat voor terug, bijvoorbeeld schoonheid. Dichters brengen deze bezieling van de materie tot stand met taal, ik wil hetzelfde met mijn medium, verf, door te schilderen.

Hoe kwam je op het schilderen van auto's?

Autorijden heeft mij altijd geboeid als iets bijzonders en ik hou van de vorm van een auto. Ik vroeg me af waarom auto's zo zelden onderwerp zijn van schilderijen. Dat er geen traditie bestaat in het afbeelden ervan betekent dat het een ander gebruiksvoorwerp is dan een vaas met bloemen. Wat is dat andere dan? Ik verdiepte me in de manier waarop auto's op reclameplaatjes staan afgebeeld, bijvoorbeeld steeds vanuit een bepaald perspectief, vanuit de verheerlijking van lak en chroom. Ik krijg elke week een autokrant in de bus, daar ga je dan bewust naar kijken. Dan valt je op wat je niét ziet.

Je kijkt naar een gerasterde foto bestaande uit zwartwit puntjes waaronder een gigantisch bedrag staat. Wat opgeroepen wordt door zo'n plaatje in een krant is slechts een vaag beeld, de rest moet door de verbeelding worden toegevoegd. Hoe zo'n auto aanvoelt of hoe hij rijdt. Eigenlijk kijkje naar een illusie, naar een droombeeld. Toen ik me dat realiseerde, werd die auto een object dat ik schilderen kon. Omdat met

schilderen hetzelfde gebeurt. Je ziet bijvoorbeeld een auto maar hij is opgebouwd uit verf, die auto is er niet werkelijk. Net zoals je met taal een beeld kunt oproepen, een afgesproken werkelijkheid die alleen in je verbeelding bestaat, kun je ook met verf dingen oproepen die er niet zijn.

Het is een manier van naar de werkelijkheid kijken, die ze ook in depoîzie terugvond. Ze noemt het gedicht 'Snapshot op Chamois', van de dichter H.C. ten Berge, jarenlang haar partner. Dit gedicht draait om een foto

> We spreken af: dit is een werkelijkheid
> van toen
> teruggebracht
> tot afbeelding van zes bij negen,

maar aan het eind blijkt de dichter de lezer op het verkeerde been te hebben gezet

er is geen foto dus
het lijkt op afgesproken werk.

De foto bestaat slechts in de verbeelding van de schrijver en de lezer is al lezend met hem meegegaan.

Wat ik bij schilderen leuk vind, is het laten zien van de illusie van ruimte of tastbaarheid op het platte vlak. Ik schilderde dure auto's vanuit het zelfde perspectief als dat van het reclameplaatje maar dan met een bewuste klunzigheid. Schilderen gaat namelijk altijd over het schilderen zelf. Is de verf druipend en dik of dun en netjes in strakke vlakjes opgebracht? Welke kleur is gebruikt, welke maat is toegepast? Al deze basiseigenschappen van het materiaal maken de beleving van het schilderij uit en bepalen het beeld dat het oproept.

Ik moest de auto overigens echt léren schilderen want hij is heel verleidelijk. Soms ging ik te veel met het onderwerp mee. Ik moest opletten niet te veel op bijvoorbeeld de glimlichten in te gaan, want dan bleef ik aan de buitenkant hangen terwijl ik mijn gedachte over dat ding wilde weergeven. Aan de andere kant wilde ik voor de herkenbaarheid wel de specifieke kenmerken van elk type auto uit laten komen, dus richtte me op de contouren. Die uitdaging vond ik spannend.

Je *had het over de brutaliteit van sommige dichters. Zijn dit brutale schilderijen?*

Zeker, in die zin dat ik de auto's niet in hun aard en wezen bevestig. Ik neem ze op de hak. Het zijn wel serieuze schilderijen, maar geen serieuze auto's. Alhoewel het dezelfde auto's zijn als die van het reclameplaatje, worden ze bij mij groen snot, modder of een soort betonblok. Toch krijgen de schilderijen als titel het merk, type en de prijs van die bewuste auto mee: ‘Mercury Sable 4 drs. light titanium met.f61.600,-’ Ik kom niet uit een kunstenaarsmilieu en heb een korte schoolopleiding gehad. In ons gezin was het normaal, dat je op je vijftiende ging werken. Verder leren was een uitzondering, dus als ik tegen iets aan loop dat vragen oproept of me interesseert, lees ik erover. Lezen en vooral schilderen heeft mijn wereld vergroot. Ik zocht naar andere waarden dan die ik van huis uit had meegekregen en leerde de dingen kennen via schilderen. Toen ik in de jaren zeventig in Amsterdam woonde en regelmatig café De Populier bezocht, raakte ik geïnspireerd door gedichten. Elke zondag lazen daar dichters uit eigen werk voor en ik voelde meteen dat hun wereld mijn wereld was. Door die herkenning, een gevoelsmatige verwantschap, werd ik in mijn eigen bestaan bevestigd. Je merkt dat jij niet alleen bezig bent met het zoeken naar andere waarden. Ik leerde dat er een betekenis ligt in die dingen om je heen, maar dat die betekenis een puur persoonlijke is.

Zo komen we op de ingetogen gedichten van de Portugese dichter Fernando Pessoa. Ter illustratie haalt ze het prachtige, ongetitelde gedicht uit 1914 aan:

De Taag is mooier dan de rivier die stroomt door
mijn dorp,
Maar de Taag is niet mooier dan de rivier die
stroomt door mijn dorp
Want de Taag is niet de rivier die stroomt door mijn
dorp

De Taag heeft grote schepen
En op haar water vaart nog steeds,
Voor degenen die in alles zien wat er niet is,
De herinnering aan de galjoenen.

De Taag ontspringt in Spanje
En de Taag mondt uit in zee in Portugal,
Dat weet iedereen.
Weinigen echter weten welke de rivier is van mijn dorp
En waarheen zij gaat
En vanwaar zij komt.
En daarom, omdat zij minder mensen toebehoort,
Is vrijer en groter de rivier van mijn dorp.

De Taag is een weg naar de Wereld
Voorbij de Taag ligt Amerika
En het fortuin van hen die het vinden.
Niemand heeft ooit gedacht aan wat er ligt voorbij
De rivier van mijn dorp.
De rivier van mijn dorp doet denken aan niets.
Wie aan haar oever staat staat enkel aan haar oever.

Van Pessoa leerde ik kijken naar en het ervaren van wat om je heen is, zonder dat er een prijskaartje aan hangt, in de zin van: ‘hier móet je van genieten’. Het zijn altijd jouw gedachten die aan dingen een bepaalde schoonheid of waarde toekennen. Een auto betekent zoveel meer dan alleen vervoermiddel. Mensen kennen aan zo'n ding allerlei waarden toe, die zijn verbonden met status of macht of seks. En dat maakte zo'n auto interessant voor mij om te schilderen.

Zoeken naar anonimiteit

Aansluitend op dit idee maakte De Vaal vorig jaar de tentoonstelling ‘De Hoofdingang’ in de Archipel in Apeldoorn. Op lange tafels lagen woorden uit personeelsadvertenties, zoals Hoofd Interne Dienst, Hoofd planning, Locatiehoofd, Hoofdredacteur, Hoofddocent enzovoort. Bijna elk beroep kent een ‘Hoofd’ en bij elk van de genoemde woorden plaatste de Vaal de contour van een auto. In een doosje ernaast lagen foto's van langs de contouren uitgeknipte auto's, die de bezoeker op de passende plaats kan leggen. Het is een spel met verlangen en onzekerheid, een commentaar op dromen die worden opgeroepen door een nieuwe baan. Je krijgt niet de auto die je verdient, maar de wagen die je droomt. Daarvoor moet wel een keuze gemaakt worden. Het kastje met de sleutels, waaraan labels hangen als ‘betrokkenheid’, ‘verwarring’, ‘zingeving’, ‘oeverloos gebabbel’ of ‘stilte’ verwijst naar de verschillende keuzen, waaruit het leven bestaat. De mens moet zelf kiezen hoe hij zijn leven inricht, welke baan en auto daarbij passen. Aan de wand hangt een grote collage van krantenfoto's, waarin alle hoofden anoniem zijn gemaakt.

De krant en de woorden in de krant, bijvoorbeeld op de advertentiepagina's, inspireerden je tot je serie koppen, waaruit alle persoonlijke trekken zijn verdwenen. Hoe kwam je hierop?

Het begint altijd met een fascinatie voor een bepaald beeld, in dit geval afbeeldingen van hoofden in de krant. En oren. Het menselijk oor vind ik een prachtige vorm, daarbij is het oor van symbolische betekenis als levenskiem. In de vorm van het oor past een omgekeerde foetus, het kopje naar beneden. De rand van het oor is de rug. Dat zijn van die sluimerende interessegebieden, die zich steeds meer opdringen. Ik begon de oren van mensen die op bezoek kwamen te fotograferen. Iedereen heeft een andere vorm oor en na de geboorte verandert er niets wezenlijks aan die specifieke, eigen vorm. De afgebeelde mensen in de krant selecteerde ik in eerste instantie op hun oren, die duidelijk afgebeeld moesten zijn. De contouren van die uit de krant geknipte kop gebruikte ik om met mijn fantasie in het schilderij op verder te borduren.

Waarom heb je die krantenfoto nodig?

In je handschriftje eigen motoriek, zit altijd een eenvormigheid. De rijkdom aan vormentaal in de werkelijkheid is veel groter. Die veelvormigheid in de contouren van hoofden uit de krant kan ik nooit zelfverzinnen. Met uit het hoofd tekenen verval ik in herhaling en dan worden het snel karikaturen. Dat wilde ik niet. Wel oren en geen ogen, monden of neuzen, want anders wordt het een portret. Zodra je de

fysionomie van het gezicht aangeeft, ben je bezig met de psychologie van de mens. De kijker zou dan teveel aan een bepaald karakter denken. Ik zoek de anonimiteit. Door de vorm van het gezicht of de contour van een plukje haar, en natuurlijk de kleur en maatgeving stuur ik de kijker wel in een bepaalde richting. Het blijven mijn persoonlijke, beeldende associaties en die invulling geeft de betekenis aan het schilderij. Toen doken die personeelsadvertenties op - ‘gevraagd Hoofd manager’ of ‘Hoofd Vacaturebank’. Die tweeledige betekenis van het woord hoofd fascineerde me. Bijna elk beroep heeft een hoofd, iemand die aan de top staat en aan de andere kant het gegeven, dat je hoofd ook het bovenste gedeelte van het lichaam vormt. Ik schilder eerst de koppen en als het schilderij af is, zoek ik er een vacature bij uit. Als ik het andersom zou doen, zou ik bezig zijn met illustreren. ‘Hoofd Flesinname’ bestaat echt, alleen niet hier in Nederland, maar in Moskou. Ik zag een film over de armoede in Rusland, waarin ze lieten zien hoe oude, ontzettend arme mensen leven van het statiegeld van lege flessen. Dat leverde tragikomisch beelden op van in vodden gehulde, rimpelige vrouwtjes, die een verliefd stel dat op een bankje in het park een fles rode wijn drinkt, zo dicht mogelijk probeerden te benade-

ren. Ze verscholen zich achter de bank in de bosjes of gingen er bij zitten. Zodra de fles leeg was, gristen ze hem weg en brachten hem naar een loket, waarachter het Hoofd Flesinname zat. Dat woord hoorde bij die twee koppen. Misschien door de pet op het hoofd van de linkerman, die me doet denken aan petten van Russische soldaten. Maar hoe dergelijke associaties precies werken, weet ik niet.

Elizabeth de Vaal *Hoofd vacaturebank week 18*

'Hoofd Vacaturebank week 18' vind ik een prachtig zinnetje. Ik zag het in NRC Handelsblad. Het is een wat somber, grijs schilderij. Hij is zeker geen hoofdredacteur, nee. Daar vind ik hem te oud en te stoffig voor. Het is een ontroerend beeld, hij doet me denken aan mijn opa. Als er voor mij iets op dit moment poëzie is, dan is het wel dat zinnetje:' Hoofd Vacaturebank week 18'. Als ik een schrijver was, zou ik onmiddellijk een gedicht maken met die titel.

Ingrid Hoogervorst [1952] studeerde Nederlands in Amsterdam. Van 1991 tot 1993 was zij literatuurrecensente van De Limburger. Tegenwoordig is ze als literatuurrecensente werkzaam bij De Telegraaf.

De boekhouding
J. Heymans

Moderne beeldverhalen

Mag ik nogmaals de vraag opwerpen die in het voorafgaande al dikwijls te berde werd gebracht: waarom houden eigentijdse schrijvers zich zo weinig met hedendaagse kunst bezig? Deze vraag lijkt in eerste instantie op een misverstand te berusten, want met name dichters laten zich juist graag door de moderne kunst inspireren. Dat leidt dan tot de zogenaamde beeldgedichten,- een genre dat in de afgelopen decennia een hoge vlucht heeft genomen. Een aardige inleiding tot het beeldgedicht is de bloemlezing *Ik heb het Rood van 't Joodse Bruidje lief* (1988), samengesteld door T. van Deel. Wie deze bundel met gedichten en de bijbehorende beeldende kunstwerken doorbladert, zal weldra opmerken dat de schrijvers zich hoofdzakelijk door de schilderkunst hebben laten leiden. En die is dan ook nog bijna altijd figuratief van aard: Vincent van Gogh, Dick Ket en A.C. Willink (om enkele van de vele moderne meesters te noemen). Voorzover een schrijver al een abstract, non-figuratief, fundamenteel of anderszins verontrustend schilderij als uitgangspunt voor een gedicht kiest, betreft het steevast een werk dat al lang en breed behoort tot de canon van de twintigste-eeuwse kunst: Marcel Duchamp, Bart van der Leck, Joan Mirò. Kortom, de hedendaagse dichters houden zich heus wel intensief met de moderne kunst bezig, in het bijzonder met de figuratie, - als het allemaal maar niet te wild wordt. Ze zijn stellig niet de grootste belijders van de schilderkunstige avantgarde, al kan ik niet ontkennen dat bijvoorbeeld de mentaliteit van de CoBrA-groep zich weerspiegelde in de gedichten van de Vijftigers. Afgaande op Van Deels bloemlezing moet ik vaststellen dat de andere kunstdisciplines, zoals de nieuwe beeldhouwkunst, de fotografie en de grafische kunsten, de schrijvers veel minder vaak tot grootse daden hebben geïnspireerd. Dit kan aan de specifieke voorkeur van bloemlezer Van Deel liggen, maar dat geloof ik, eerlijk gezegd, niet. De gedichten naar aanleiding van een foto van David Hockney, een reliëf van J.J. Schoonhoven en een toren van Kenneth Snelson zijn uitzonderingen te midden van de overdaad aan schilderkunstige beeldpoëzie. Ook deze kunstenaars worden overigens allang niet meer tot de artistieke voorhoede gerekend. Daartoe verwijs ik graag naar de diverse *states of the art*, die op gezette tijden worden getoond op de Biënnale in Venetië of de Documenta in Kassel. Aan de hoogtepunten van de negende editie van die wereldexpositie voor hedendaagse kunst in het hart van Duitsland, zoals de kunststukken van Gary Hill, Per Kirkeby en Bruce Nauman, heeft zich bij mijn weten nog nooit een dichter gewaagd. Toch kan ik niet ontkennen dat Stefan Hertmans de intrigerende reeks *Lucht in lucht* (1990) heeft geschreven bij het werk van de eveneens op die Documenta vertegenwoordigde Belgische kunstenaar Panamarenko. De acht gedichten van Hertmans zijn als vijfde deel verschenen in de onvolprezen Zwarte Reeks van uitgeverij Herik te Landgraaf. In deze bibliofiele, door vormgevers van naam verzorgde bundeltjes gaan de gedichten vergezeld van het werk van beeldend kunstenaars, zoals Lucebert, Roger Raveel en Jan Sierhuis. Niet alleen in de Zwarte Reeks, maar ook in *Dietsche Warande & Belfort* 1994/5 werd het werk van een Documenta IX-kunstenaar belicht. Zo schreef Anneke Brassinga een fraaie reeks

van ‘Acht gebiete grafschriften’ bij het werk van Jan Fabre. En zij was niet de enige schrijver die in zich dat nummer over het controversiële werk van Fabre uitliet.

Eerst zien dan kijken

Dichters bewandelen niet graag de onvoorspelbare weg van de contemporaine kunst, compleet met haar betoverende vergezichten, haarspeldbochten en duizelingwekkende ravijnen. Daarvoor lijken ze toch iets te weinig fiducie te hebben in hun aloude vocabulaire.

Anders zou hun beeldpoëzie misschien ook wel heel ondoorgrondelijk worden. Geef hen maar een figuratief schilderij, klassiek of modern, en waarom ook niet. Wat meer hedendaagse kunst in de moderne poëzie, dat zou een interessante ontwikkeling zijn... zowel voor de beeldende kunst als de literatuur. Maar ik wil er geen halszaak van maken. Liever een goed gedicht over Edgar Fernhout dan een slecht over Ben Akkerman en Marijke van Warmerdam. Ik heb geen bevoogdende neigingen zoals Anil Ramdas die, op straffe van zijn vernietigende toorn, de Nederlandse schrijvers opdraagt om in hun boeken meer allochtonen in dienst te nemen. Die Ramdas,- ook iemand die trouwens zelden of nooit over hedendaagse kunst schrijft.

In kringen van vooraanstaande Nederlandse (beeld)dichters staat het werk van de - figuratieve - schilder Co Westerik nogal hoog aangeschreven. De redactie van het tijdschrift in boekvorm Raster wijdde zelfs een belangrijk deel van nummer 71 aan deze Rotterdamse beeldend kunstenaar. Daarin publiceerden Rutger Kopland, Nicolaas Matsier, K. Michel, Hans Tentije en Willem van Toorn een reeks Westerikse beeldgedichten. Aan dit rijtje ontbrak, vreemd genoeg, de naam van Eva Gerlach. Met het omslag van haar bundel *Domicilie* (1987) waarop de ets'Afdaling' prijkt, had zij haar voorkeur voor Westeriks werk al duidelijk kenbaar gemaakt. In het boekje *Kruim* dat als deel 33 van de Zwarte Reeks is verschenen, bezingt zij omstandig haar passie in twaalf gedichten geïnspireerd op aquarellen en schilderijen van Westerik. Bij het schilderij 'Bijzondere lucht en hoofdhaar' schreef Gerlach een onvergetelijk gedicht over de verhouding van deel en geheel:

> Wat heel is, kunnen wij niet zien, het is
> te groot, het past ons niet en niet
> in onze hoofden
>
> maar wat aan mootjes, haksel is, verkiezeld,
> kruim, gepureerd, verstoven of ontbonden -
>
> al het verdeelde zit voorgoed in ons.

Blijkbaar zijn we te klein van geest voor het grote dat ons omringt, bijvoorbeeld in de natuur, al overvalt deze ervaring mij dikwijls ook op grootschalige exposities zoals de Documenta. Het bundeltje *Kruim* van Gerlach is, naar mijn smaak, onder meer daarom zo geslaagd, omdat Anthon Beeke zorg droeg voor een passende vormgeving. Hij liet het geheel van de gedichten en de bijbehorende kunstwerken in een stemmig blauw afdrukken. Aldus deed hij, ongetwijfeld metgoedkeuring van Westerik, een drastische ingreep in diens werkstukken,-eigenlijk nog radicaler dan het zwart-wit fotograferen van de originelen. Hij maakte als het ware een nieuw, enigszins mystiek aandoend kunstvoorwerp van twaalf al bestaande aquarellen en olieverven, en de daarop geënte gedichten.

Een stap verder dan Beeke ging Kees Nieuwenhuijzen in zijn vormgeving van het gedichtenbundeltje *Klaaglied om Ka* (1997) van Jacq Vogelaar, deel 36 van de Zwarte Reeks. Deze vormgever gebruikte het kunstwerk 'Het afgekruiste kind' van Westerik als uitgangspunt voor allerlei 'beeldmanipulaties'. Met deze uitvergrote fragmenten doet Nieuwenhuijzen eigenlijk hetzelfde als Vogelaar in zijn gedichten: 'Deze woorden niet meer dan scherven -' De werkelijkheid wordt herhaald, vergroot en ingekleurd om de kern ervan scherper aan het licht te brengen. Daartoe gebruikt Vogelaar een gedachte van de oude Egyptenaren, zoals verwoord in *Het boek van*

de denkbeeldige wezens van J.L. Borges: ‘De oude Egyptenaren geloofden dat de Dubbelganger, de Ka, iemands exacte evenbeeld was, met dezelfde manier van lopen en dezelfde kleren. Niet alleen mensen, maar ook goden en beesten, stenen en bomen, stoelen en messen hadden hun Ka, die onzichtbaar was, behalve voor bepaalde priesters die de Dubbelgangers van de goden konden zien die hun de kennis van vervlogen en toekomstige dingen deelachtig maakten’. In de gedichten van Vogelaar dienen het beeld van Ka, het evenbeeld van de mens, en de letter K - die misschien voor Klaar staat - om het verdwijnen van een geliefde persoon ongedaan te maken: ‘Weg is anders dan dood / zichzelf niet / het is en is het nog eens / dodeloos / elke keer weer / elke keer anders’. Vogelaars gedichtenbundel waarvan het door Nieuwenhuijzen vervaardigde omslag een trefzeker typografisch beeld van de inhoud geeft, blijf je herlezen, al was het maar omdat de teksten zo on-

bestemd aangrijpend, de illustraties zo eigentijds hiëroglyfisch zijn.

De bundel *Klaaglied om Ka* is wel Vogelaars herdebuut als dichter genoemd - hij debuteerde in 1965 met de bundel *Parterre, en van glas* -, maar dit wil niet zeggen dat hij in de tussentijd geen gedichten heeft geschreven. Zo eindigt zijn jongste essaybundel, *Uit het oog*, met 'Grisaille', een reeks van dertig gedichten bij een vijftal grijstinten van een Flexaverfstaal. Het laatste gedicht van deze 'Etude in grijs' is tevens het slotwoord van de hele bundel: 'Oog worden / in plaats van toeschouwer'. En dit geeft precies aan waar 't Vogelaar in zijn 'beeldverhalen' - zoals de ondertitel van de bundel luidt - om te doen is. Hij formuleert zijn oogmerk in de essays van *Uit het oog* steeds opnieuw:

> Met een foto is het niet anders dan met een schilderij: je hebt het beeld sneller gezien dan je kunt kijken, en wie zal ooit kunnen zeggen wat er bij de eerste oogopslag allemaal gebeurt voordat je weet wàt je ziet, laat staan wat je ervan moet denken, *eerst zien dan kijken*.
> Kijken is dan vervolgens een vertraagde herhaling van het zien: stukje bij beetje vormt zich in mij een beeld van het beeld. Van ontvanger ontwikkel ik mij tot waarnemer, tegelijkertijd lost de verleden tijd van het gezien hebben zich op in de tegenwoordige tijd: ik lees.
> Lezen is terugzien, herzien.

Dit uitgangspunt waaraan, ik zou bijna zeggen, een soort kunstzinnige 'Ka-ervaring' ten grondslag ligt, hanteert Vogelaar in bijna al zijn beeldverhalen, om het even of ze nu de collage-achtige 'figuren' van Ossip betreffen, de 'nieuw-figuratieve' schilderijen van Hans Giesen of de 'tekendingen' van Gianfranco Baruchello. Een bepaald niet voor de hand liggende keuze, deze drie kunstenaars, op wier werk hij als een schrijvende kijker reageert. Tastenderwijze. Als kijker probeert hij die kunstwerken letterlijk in hun ontstaan te betrappen en het gevaar van de gedurig op de loer liggende interpretatie zo veel mogelijk te vermijden,- in de hoop een evenknie van de maker te worden. Datdoethij ook met het werk van wat bekendere kunstenaars, zoals Francis Bacon, wiens schilderijen hij al eerder uitvoerig had *gelezen*, Bram van Velde en Westerik. In het uit acht hoofdstukjes bestaande essay 'Man met of zonder' schreef hij, geheel volgens het adagium van de ondertitel, de verhalen bij twaalf geaquarelleerde beelden van Westerik. Deze stukjes zijn even diepzinnig als vermakelijk, met allerhande gevraagtekende zinnen, die ik graag lees: 'Of iedere man voor een ander iemand is?' En: 'Ook 'n vraag, zeg: hoe je een man achter masker aanspreekt?' Of: 'Wie kan navertellen wat we onbedoeld te zien kregen of van horen zeggen hebben?'

Pogingen tot bewust vergeten

Evenals de dichters laten de romanciers en schrijvers van verhalen zich vaak door de beeldende kunst leiden. Hun namen liggen voor het oprapen: J. Bernlef, Huub Beurskens, Willem Brakman, Tonnus Oosterhof, Willem Jan Otten, K. Schippers, Dirk van Weelden. Et cetera. Toch heb ik het gevoel dat sommige schrijvers tot een

gedurfdere keuze op het gebied van de beeldende kunst komen dan de meeste dichters. Een mooi voorbeeld hiervan is de succesvolle roman *De heerlijkheid van Julia* (1995) van Oscar van den Boogaard. Daarin laat de vrouwelijke hoofdpersoon zich voor een aanzienlijk vermogen in de Brusselse galerie Ravenstein verleiden tot de aanschaf van een potje stuifmeel van paardebloem, eigenhandig door de kunstenaar Wolfgang Laib verzameld: ‘U kunt het stuifmeel in het glas laten en stalt dat zo uit, u kunt er kleine bergjes van maken of u strooit het met behulp van een zeefje over de grond in de vorm van een vierkant. Het lijkt zo meer op de zwevende figuren van Malewitch dan op de minimale vloersculpturen van Carl Andre, vindt u niet?’ Deze spectaculaire aankoop van een hedendaags kunstwerk heeft ook in werkelijkheid plaatsgevonden - Van den Boogaard zag het, naar eigen zeggen, voor zijn ogen gebeuren -en vormde zodoende het allereerste begin van de ontstaansgeschiedenis van *De heerlijkheid van Julia*.

In het in de bundel *Uit het oog* opgenomen essay bij een overzichtstentoonstelling van Francis Bacon onthult Vogelaar dat hij twee jaar lang aan de verhalen van *Alle vlees* (1980) schreef, terwijl hij diverse cata-

logi en andere boeken met reproducties van de Engelse meester onder handbereik had: ‘niet om òver de schilderijen te schrijven, maar al schrijvend net zo iets te doen als ik vermoedde dat de schilder met zijn middelen had gedaan’. Het Bacon-essay in *Uit het oog* is iets anders van opzet. Daarin probeert Vogelaar na zoveel jaar en zoveel exposé's nog ‘gewoon’ naar een overzichtstentoonstelling van Bacon te kijken.

‘Kun je een naïeve blik terugkrijgen? Of is dat even onmogelijk als bewust proberen te vergeten of even moeilijk als weer een stadium van niet-weten te bereiken?’ Vogelaar schetst op intrigerende wijze de ontwikkeling van Bacons schildertechnieken en diens thema's, zoals het gewelddadige, het lichamelijke, de vervormingen en de verdubbelingen:

> Bacon schildert in zichzelf gekeerde gezichten: gezichten die nauwelijks kijken maar vooral bekeken worden; ze kijken althans niet terug, en als ze kijken, doen ze dat door hun blik - en met hun blik het hele aangezicht van het gezicht - te verdraaien, alsof ze zich in bochten wringen om naar zichzelf te kunnen kijken. Een beweging die tegelijk afstand én grootst mogelijke nabijheid inhoudt (en die de gezichten misschien ook hun dromerige indruk geeft). Intiem zijn deze portretten vooral doordat de schilder zich als het ware met die blik vereenzelvigt en meekijkt door middel van zijn verfbeweging.

Dankzij dergelijke passages vergeef ik Vogelaar graag de open deuren betreffende Bacon en de schilderkunst die hij soms intrapt. Eén voorbeeld hiervan. De uitdaging die Bacon in zijn hele ontwikkeling heeft nagestreefd, is: ‘Hoe de realiteit vangen zonder te illustreren’. Ja, dank je de koekoek. Dit is gewoon een van de belangrijkste opgaven van de moderne schilderkunst. Wat deze roeping betreft was Bacon niet uniek, ook al heeft hij zijn schilderkunstige beweegredenen misschien ooit zelf in die zin geformuleerd. Het is opvallend dat het werk van moderne schilders zoals Bacon, Lucian Freud en Westerik, maar ook dat van een minder lichamelijk ingestelde kunstenaar zoals Paul Klee, zoveel schrijvers aanspreekt, in tegenstelling tot dat van Pablo Picasso,- de grote reus van de twintigste-eeuwse schilderkunst. Er zou ongetwijfeld een belangwekkend essay zijn te schrijven over de opvattingen die bij voorbeeld K. Schippers, Anna Tilroe en Vogelaar in de loop van de tijd hebben ontwikkeld over het werk van Bacon. Ook Oek de Jong heeft zich over de Engelse grootmeester uitgelaten, en wel aan het slot van het essay ‘Monnik aan zee’ in zijn bundel *Een man die in de toekomst springt*. Daarin vergelijkt hij Bacon met Caspar David Friedrich, ‘beiden obsessieve melancholici, bezeten van het schilderen, van de creatie van steeds hetzelfde beeld [...] maar ze zijn van elkaar gescheiden door anderhalve eeuw onttovering’. Qua mentaliteit situeert De Jong zich ergens tussen die twee krachtvelden: ‘Friedrichs zucht naar zingeving en symbolen, en Bacons rauwe en illusieloze lichamelijkheid’. De schrijver van de schitterende romans *Opwaaiende zomerjurken* (1979) en *Cirkel in het gras* (1985) gaat in zijn reisverhalen en essays heel anders tewerk dan Vogelaar, want veel meer op zichzelf betrokken. Hij probeert te achterhalen hoe en waarom hij in de tweede helft van de jaren tachtig in een artistieke impasse verzeild raakte, een aaneenschakeling van ‘mindere periodes’. Deze wist hij pas te bezweren met de publicatie van de gezamenlijk uitgegeven novellen ‘De geit’ en *De inktvis* (1994), een boek dat destijds met het nodige

hoongelach door de meeste critici werd ontvangen. Het was in hun ogen allemaal te archaïsch en vooral veel te zweverig. Ik heb die bundel toentertijd heel wat welwillender opgevat, als twee eigentijdse sprookjes, maar tevens als een bijna noodzakelijk vervolg op het verhaal 'De onbeweeglijke Tze' in *De hemelvaart van Massimo* (1976) en enkele motieven uit de beide daaropvolgende succesromans. Dejongs aldus geboekstaafde *Werdegang* van, zeg maar, een opvoeding met 'het geloof' tot en met de ontdekking van de mystiek speelt ook in de meeste stukken van *De man die in de toekomst springt* een vooraanstaande rol, - veelal in de vorm van autobiografische uitweidingen. De titel van de bundel die in eerste instantie naar Paul van Ostaijen verwijst, slaat in een ruimer perspectief eigenlijk op alle kunstenaars, beeldende en literaire - Herman Gorter, F.C. Terborgh, Ida Gerhardt -, aan de hand van wier werk De Jong de oorzaken van zijn improductiviteit probeert te achterhalen. Zij boden hem na-

tuurlijk ook gewoon troost,- om dat 'jeukwoord' maar eens te gebruiken.

Wat de gelauwerde schrijver uiteindelijk, na aanvankelijke gevoelens van onrust, herkent in Friedrichs bekende schilderij *De monnik aan zee* is, zonder het te kunnen benoemen, wat hem het meest tegenstaat in 'het geloof' (waarvan alleen de bijbelverhalen, naar zijn zeggen, een vitale indruk op hem hebben gemaakt): 'dat de natuur wordt onderworpen aan een geloof, dat de fysische wereld wordt geplaatst in een metafysische orde, dat de natuur pas zijn zin en betekenis krijgt door het bestaan van een bovennatuur. In dit landschap van Friedrich is de natuur onderworpen, niet aan een poëtische visie, zoals in de meeste van zijn schilderijen, maar aan een godsdienstige idee: de idee van het bestaan van een *Jenseits*, een hiernamaals, een thuishaven voor de ziel, gesymboliseerd door de dageraad, het lichtwak in een duistere hemel'. Zo schrijft De Jong veel behartigenswaardigs over de schilderijen van Caravaggio, Vermeer en Friedrich, maar het meeste daarvan is toch al wel bekend. Het belang van zijn essays schuilt vooral in de analyse van de literaire crisis die hij heeft doorgemaakt. En het mystieke gedachtengoed waarmee hij zich tenslotte wist te bevrijden van zijn persoonlijke sores. De Jong beschrijft dit alles in een verzorgde maar ook enigszins onpersoonlijke stijl, al flonkert er hier en daar een prachtige zin in zijn essaybundel, zoals deze in de verhandeling over Friedrich: 'Het schilderij verdween voor acht jaar naar de catacomben van mijn geheugen'. Een fraaie vervlechting van denkproces en museumpraktijk.

Byzantijns mozaïek

Aan de biografisch getinte essays in De Jongs bundel *Een man die in de toekomst springt* gaan twee reisverhalen vooraf: 'De piramide van Haouarah' en 'De schepping van Adam'. Vooral dit tweede reisverhaal waarin hij onder meer rept van een religieus getint visioen in een nachtelijke buitenwijk van Palermo, is naar mijn smaak heel overtuigend. Dat De Jong bij de beschrijving van zijn ervaringen in en rondom de kathedraal van Montreale, vermaard om haar Byzantijnse mozaïek, niet of nauwelijks op kunsthistorische wijsheid kon terugvallen, komt het verhaal alleen maar ten goede. Te midden van de zesduizend vierkante meter mozaïek - een verbeelding van de sprookjes van zijn jeugd - overkwam hem in de kathedraal bij voorbeeld het volgende: 'ik werd lichter. De kleuren van de natuur konden dit niet bewerkstelligen. Het waren altijd door mensen gemaakte en bezielde kleurvormen die me openden en lichter maakten, de kleuren van een Van Gogh, een Kandinsky, een Matisse. Nu waren het de kleuren van deze mozaïeken: het blauw dat er in vele tinten was, het bloedrood, het kopergroen, het paars en violet, het okergeel en roze, het mosgroen en vooral het goud, dat alle kleuren omvatte'. Het zou mij, eerlijk gezegd, niet verbazen als De Jong heel zinnelijk zou kunnen schrijven, bij voorbeeld zoals Huub Beurskens. Dat heeft hij weliswaar al in *De inktvis* geprobeerd - met een alleszins bevredigend eindresultaat -, maar met een beetje meer speelsheid zou hij, naar mijn mening, een spannender proza kunnen bereiken. Hoe zou De Jong bij voorbeeld Piet Mondriaans passie voor de dans beschrijven? En daarmee heb ik impliciet een regelmatig als 'work in progress' aangekondigd essay genoemd, dat ik in de bundel *Een man die in de toe-komstspringt* node heb gemist. Belichaamde de maker van *Pier and Ocean*

niet een zekere synthese van leven, kunst en mystiek? Stond hij een 'mystiek van alledag' voor en in hoeverre was hij wat dit betreft een voorbeeld voor De Jong? Hoe had Mondriaan een anachronistisch bezoek aan Mark Rothko's spirituele kapel of de vier versies van Barnet Newmans *Who's afraid of red, yellow and blue?*' ervaren? Naar de antwoorden op deze en andere vragen zou ik nieuwsgierig zijn, vooral indien hij die zou verwerken in een breed opgezette, biografische roman over Mondriaan. Hopelijk heeft het essayistische zelfonderzoek zo louterend op De Jong uitgewerkt dat hij nu eindelijk weer aan een roman kan beginnen.

Van de aarzelende wijze waarop De Jong zich tijdens zijn persoonlijke queeste beweegt in het circus van de beeldende kunst, heeft Jan Wolkers nooit enige last gehad. Met brede, zelfverzekerde gebaren gaat hij doorgaans tekeer in zijn essays over beeldende kunst en andere zaken. Daarvan is, na *Tarzan in Arles* (1990) en *Rembrandt in Rommeldam* (1994), inmiddels een

derde bundeling verschenen: *Mondriaan op Mauritius*. Ook dit deel staat weer vol met spierballentaal van de oude meester over zulke uiteenlopende figuren als Paul Citroen, Keats, Mesdag, Mondriaan Jac.P. Thijsse en - niet te vergeten - Jezus Christus. In tegenstelling tot Oek de Jong die zich uiteindelijk van 'het geloof' heeft bevrijd, kan Wolkers het niet nalaten om in elk essay iets uit een of ander bijbelboek aan te halen,- hetgeen tenslotte een zwaktebod wordt. Op het gebied van de beeldende kunst graaft hij niet erg diep, al praat hij er met veel enthousiasme over. Een deel van de essays had oorspronkelijk de status van voordracht. En dat is goed te merken, want het effectvolle Wolkeriaanse vuurwerk wordt niet geschuwd. Veel metaforen, vette alliteraties en boertige grappen. Wolkers is nog geestdriftiger dan zijn oude schilderen tekenleraar Citroen die, zoals in het essay 'Schillerlocke' staat geschreven, soms 'zo vurig begeesterd' sprak 'dat je bang was dat hij tot een schilderij van Kandinsky uit elkaar zou spatten'. Ook elders in *Mondriaan op Mauritius* wordt de aandacht op de voortbrengselen van de onderbuik gericht. In 'Kind is Kunst' propageert Wolkers het schilderen met poep, een beetje in de geest van het sonnet 'In de beperking' van Jan Kuijper. Ach, het is allemaal wel amusant om te lezen, maar meer ook niet. En soms stelt een essay ronduit teleur. Dit is bij voorbeeld het geval met 'Een cilinder vol zeegeruis', het stuk dat hij naar aanleiding van de restauratie van het Panorama Mesdag heeft geschreven. Als een opgewonden, bijbelvaste voetbalverslaggever - type: Jackvan Gelder - doet hij daarin verslag van een partijtje friemelen in andermans onderbroek. Dit puberale gedoe heeft plaats in een geheim namaakdennenbos onder het panorama aan de Haagse Zeestraat. Nee, dan heeft Oosterhoff in de novelle *Het dikke hart* (1994) heel wat sprankelijker over Mesdags levenswerk geschreven. Sedert zijn eerste kennismaking met 'het mooist geschilderde panorama ter wereld', midden in de oorlog, heeft Wolkers het, naar eigen zeggen, tientallen keren bezocht. En steeds opnieuw trof hem, staande in het Panorama Mesdag, 'afgezien van het zilte ruisen dat door de voorstelling wordt opgewekt', de dagelijkse stilte. Ach ja, de stilte... daar verlangde ik ook zo hevig naar, toen ik de bundel *Mondriaan op Mauritius* had dichtgeslagen en de luidruchtige loftuitingen van Wolkers nog hoorde nagalmen in mijn hoofd.

Weefsel van omstandigheden

En nu even iets heel anders: de nominaties voor de Libris Literatuurprijs 1997. Was ik de jury geweest, dan had ik, naast de kunststukken van Hugo Claus, A.F.Th. van der Heijden en J.J. Voskuil, drie andere romans dan de nu uitverkoren boeken genomineerd. In ieder geval: de roman *De ziekte van Middleton* van Gerrit Krol en de novellenbundel *Haagse liefde & De vieze engel* van P.F. Thomése. En de verhalenbundel *Het pak van Kleindienst* van Allard Schröder of misschien zelfs wel *Schermutselingen* van Piet Meeuse. Ik ben ervan overtuigd dat de roman van Krol verreweg de besteboek van 1996 was, want het bevat de fraaiste en subtielste taal en ook nog eens de sterkste plot, maar de novelle 'De vieze engel' was toch een van de grootste verrassingen. Daarin vertelt Thomése de lotgevallen van een zekere Bertus Bovenkamp, een restaurateurvan plafonds. Deze schuchtere conservatief krijgt na

de dood van zijn vrouw zomaar een engel op bezoek, een zwarte kunstlederen tas met lotsbestemmingen onder diens oksel:

> Het ranzige, met kale plekken doorschenen slierthaar, het onverzorgde gebit en de zweterige kleding wekten de indruk dat de bezoeker zich om zijn aardse verschijning allang niet meer bekommerde en zich zonder tegenstribbelen had overgeleverd aan het lichamelijke verval, aangezien dat tenminste een stapje in de goede richting was, namelijk van de dood en de voorzegde opstand.

Na de eerste visite van deze engel, Galimatias Kist genaamd, die qua verschijning een beetje lijkt op zijn collega in het verhaal ‘Engel’ van Willem Brakman in de bundel *Zes subtiele verhalen* (1978), krijgt het gezapige leventje van Bovenkamp een andere wending. Of die vreemde gebeurtenis met de daaropvolgende geschiedenis heeft te maken, blijft de vraag, zoals gebruikelijk bij de verschijning van engelen, maar Bovenkamp ontpopt zich op een goede dag als een soort postmodern kunstschilder, gespecialiseerd in renais-

sancistische vlieg- en valbewegingen. Deze late roeping leidt weldra tot een eerste tentoonstelling in de Haagse galerie Valmar. Maar hoe gaan die dingen? Ondanks zijn succes wil Bovenkamp zich niet meer laten inspireren door de kunstgeschiedenis, hij verlangt naar iets tastbaars en de behulpzame engel bezorgt hem dan ook subiet een model: Monica. Het gevolg is dat Bovenkamp zich ineens volstrekt geen schilderij meer kan indenken, omdat zijn visioenen in geen catalogus zijn na te slaan. En als Monica er tenslotte de brui aan geeft, blijkt de voormalige restaurateur hopeloos verliefd op ‘het meisje dat te mooi was voor de schilderkunst’. In het Haagse nachtleven gaat hij naar haar op zoek, maar hij kan haar nergens meer vinden en Galimatias, die uiteindelijk nogal menselijke trekjes heeft, ook niet. Met ‘De vieze engel’ heeft Thomése een meeslepend sprookje over de schilderkunst geschreven, zowel letterlijk als figuurlijk toegespitst op de hemelse en aardse kanten van het leven en de kunst. Een fonkelende novelle.

Tot Thomése's literaire generatie behoort onder anderen zijn geestverwant René Huigen die inmiddels al drie poëziebundels, evenzovele romans en een verhalenbundel op zijn naam heeft staan. Op het omslag van Huigens debuutroman *De meter van Napoleon* (1988) staat ‘Elba’ afgebeeld, een schilderij van Rob Scholte, en zijn bundel *Hartsoeker* (1994) bevat het wonderlijke schilderkunstige verhaal ‘Naakt met blauwe doek’. In de ‘Appendix’ bij *Hartsoeker*, een korte tekst die, geloof ik, meer dan een simpele verantwoording is, geeft de schrijver een paar van zijn literaire opvattingen prijs: ‘Teneinde in “het weefsel van de huidige omstandigheden” te kunnen doordringen, een term van Walter Benjamin uit zijn boek *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, heb ik voor een klinische, maar hopelijk niet onmenselijke invalshoek gekozen - want dat is waarover ik heb willen schrijven: dat ook de mens een graad van reproduceerbaarheid aan het bereiken is, waardoor hij steeds meer tot kunstwerk, tot een artefact wordt’.

Het is jammer dat de faam van de kunst- en cultuurfilosoof Benjamin in de Lage Landen nauwelijks verder reikt dan het onvermijdelijke essay over ‘Het kunstwerk’ waarin hij het aurabegrip aandraagt. Van deze ‘kritische’ evergreen maakte Jacq Vogelaar in het begin van de jaren zeventig een van de eerste Nederlandsevertalingen. Destijds een moedige daad. In een andere vertaling, namelijk die van Henk Hoeks, werd het kunstwerk-opstel herdrukt, tegelijk met *Maar een storm waait uit het paradijs*, een bundel van Benjamins filosofische essays over taal en geschiedenis, waaronder diens roemruchte opstel over het surrealisme. Beide bundels zijn uniform uitgegeven, met een olieverfvan R.B. Kitaj op het omslag. Hopelijk volgen er nog meer essays van Benjamin in vertaling, bijvoorbeeld in deze reeks, maar hun moeilijkheidsgraad - en daardoor hun verkoopbaarheid - doet het ergste vrezen. Bovendien hebben behalve de SUN in Nijmegen ook andere Nederlandse uitgeverijen rechten op Benjamins werk verworven. Zo heeft de Arbeiderspers de herinneringen aan zijn *Berlijnse jaren* als privé-Domein-deel uitgegeven. Dit briljante boek is helaas al jaren niet meer in de handel. En de Historische Uitgeverij in Groningen geeft - met grote tussenpozen - onder meer het *Benjamin Journaal* uit. In dat ‘jaarboek’ waarvan tot nu toe drie afleveringen zijn verschenen, staan allerhande vertalingen van onbekende Benjamin-teksten en de commentaren daarop. Waarom kunnen in een land waarin de ‘verzamelde werken’ van Plato, Montaigne, Nietzsche en Wittgenstein op de markt worden gebracht, de *Gesammelte Schriften* van Benjamin

niet in vertaling verschijnen? Zelfs niet een omvangrijke selectie daaruit...? Uitgevers aller provincies, verenigt u!

Behalve het kunstwerk-opstel van Benjamin noemt Huigen in de 'Appendix' van zijn verhalenbundel het werk van de hedendaagse Franse kunstenares Orlan als inspiratiebron. Zij laat haar gezicht stukje bij beetje plastisch-chirurgisch transformeren aan de hand van beroemde vrouwenbeelden uit de kunsthistorie. Orlan beschouwt de mens, aldus Huigen, als een ding. In het verlengde daarvan laat hij soortgelijke personages zonder innerlijk figureren in de twaalf - of dertien - betrekkelijk artificiële verhalen in de bundel *Hartsoeker*, hetgeen ook tot uitdrukking komt in het 'Selbstporträt' van de Bauhaus-kunstenaar Herbert Bayer op het omslag van het boek. Slechts de ik-figuur van de verteller die in de 'Appendix' en soms ook in de voorafgaande verhalen aan hetwoord komt,

is van vlees en bloed. Na *Hartsoeker* publiceerde Huigen de roman *Tegen de vlakte,-* alweer zijn derde en verreweg zijn onderhoudenste tot nu toe. De hoofdpersoon Jasper Eland, schrijver van professie, trekt zich terug in het Rafaëlshuis, een leegstaand klooster aan de rand van een plaatsje waarin zonderveel moeite het Noord-Hollandse kunstdorp Bergen is te herkennen. Daar wordt hij onder meer geconfronteerd met beeldend kunstenaars, artistieke snobs en allerlei lieden die al dan niet op dubieuze wijze zijn betrokken bij de sloop van het Rafaëlshuis dat moet wijken voor profijtelijke woningbouw. Zij spelen allemaal hun rol in het door Huigen geschetste gevecht van de verbeelding met de banale werkelijkheid. Dergelijke strubbelingen komen in een kleine, kunstzinnige dorpsgemeenschap als de Bergense altijd onversnedener tot hun recht dan in de Amsterdamse grachtengordel die Jasper Eland juist had verlaten. Wat het artistieke leven in de provincie is *Tegen de vlakte* enigszins te vergelijken met de roman *Kind in de buurt* (1972) van Brakman. Naar aanleiding van zijn roman heeft Huigen het al aan de stok gekregen met een vastgoedbedrijf dat zich in zijn goede naam voelt aangetast en het zou mij, eerlijk gezegd, niet verbazen als hij nog meer ‘buitenliterair’ succes boekt. Want hij heeft de gang van zaken rond de dubieuze en omstreden sloop van een klooster in Bergen pijnlijk nauwkeurig in beeld gebracht. Afgezien van deze dorpspolitieke rel gaat Huigen in *Tegen de vlakte* ook op allerlei filosofische en kunstzinnige kwesties in. Zo vraagt een ‘collectioneuse’ zich bij voorbeeld af, of de vernieuwing in de kunst moet schuilen in herstel van het klassieke,- een onderwerp waar 't ook om draait in Thomése's novelle ‘De vieze engel’ Het grote probleem van de moderne kunst is, volgens Huigens personage, dat ze ‘te luchtig’ is geworden. ‘Ja, er werd hooguit lucht verplaatst, wind geproduceerd. Ze moest denken aan “Pièce for a wind” uit 1961 van Yoko Ono dat behalve uit de titel uit de instructie bestond: “Snijd een schilderij aan flarden en laat dit wegvliegen in de wind”’.

Onverdiend geluk

Nog vluchtiger dan deze Fluxus-frats van de weduwe Lennon zijn de kunstwerken die ‘De duivelskunstenaar’ in het gelijknamige verhaal van Meeuse's erudiete bundel *Schermutselingen* doorlopend produceert. Het begint al onmiddellijk met de wonderbaarlijke ontsnapping aan drie verkeersongelukken: ‘geschrokken opzijspringend voor een fietser, ontsnapte hij op het nippertje aan de tram door een roekeloze radslag te maken, onmiddellijk gevolgd door een flikflak over de motorkap van een auto die achter de tram vandaan schoot’. In het vervolg van Meeuse's verhaal dat onmiskenbaar aan Kafka doet denken - die schreef immers het verhaal ‘De hongerkunstenaar’ - doen zich nog heel wat bizarre acties van de duivelskunstenaarvoor, stommiteiten die door de omgeving steevast als geniale zetten worden opgevat. Onverdiend geluk. Een galeriehouder die zich op een dag bij hem vervoegt, spreekt nu eens van een ‘installatie’, dan weer van een ‘sculptuur’. Uit schaamte kondigt de ster tegen wil en dank zijn galeriehouder aan ‘dat hij een performance wilde doen, onder de titel “De duivelskunstenaar”. Opgetogen nodigde deze de hele kunstwereld uit en zo was iedereen “die iets voorstelde in de kunst” er getuige van hoe hij zich aan zijn zelfgetimmerde galg verhing. Onnodig te zeggen

dat het succes overweldigend was'. Of de modernistische duivelskunstenaar conform Huigens literaire typologie een romanfiguur zonder innerlijk is - een voertuig van ideeën - dan wel een van vlees en bloed, laat Meeuse wijselijk in het midden.

De gedichtenbundels *Kruim* van Eva Gerlach en *Klaaglied om Ka* van Jacq Vogelaar zijn verschenen bij de kleine uitgeverij Herik in Langgraaf. Het Rasterboek *Uit het oog* van Vogelaar werd uitgegeven bij de Bezige Bij, evenals de bundel *Mondriaan op Mauritius* van Jan Wolkers en *Schermutselingen en andere verhalen* van Piet Meeuse. De essaybundel *Een man die in de toekomst springt* van Oek de Jong is een uitgave van Meulenhoff en de novellenbundel *Haagse liefde & De vieze engel* van P.F. Thomése een van Querido. De roman *Tegen de vlakte* van René Huigen is verschenen bij Veen. De herdruk van *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* en de nieuwe bundel *Maar een storm waait uit het paradijs* van Walter Benjamin zijn uitgaven van de SUN.

Poste restante
Ron Elhout

Wat ik mijzelf verbood te zien

Na *Alfabet op de rug gezien*, de bundel poëzievertalingen van J. Bernlef die in 1995 gepubliceerd werd, verscheen kortgeleden in een even mooi gebonden boek *Achter de rug*, gedichten 1960-1990. Die ondertitel is niet voor niets, want het gaat hier niet om de 'verzamelde gedichten-tot-nu-toe' (1997); het in 1992 verschenen *Niemand wint* en *Vreemde wil* uit 1994, alsmede *Voor eigen rekening, zestien kwatrijnen*, in 1992 gepubliceerd bij uitgeverij Herik, bleven buiten de verzameling.

Daarnaast zou, strikt genomen, van *een keuze* gesproken moeten worden, want niet alle bundels zijn integraal opgenomen, maar Bernlef is bij het schrappen niet al te rigoureus te werk gegaan. Blijkbaar wilde hij de geschiedenis niet ontrouw zijn en een achteraf vertekend beeld van zijn dichterschap verstrekken. Een en ander levert zo'n zeshonderdzeventig bladzijden poëzie op die een indruk geven van dertig jaar dichterschap.

Zo'n verzamelbundel die het verleden niet retoucheert, maakt het mogelijk (bijna) het hele oeuvre weer eens te overzien en de kennismaking te hernieuwen. Bladerend en lezend in het werk viel me op hoe ik, mede op basis van recensies en interviews die in de loop van de tijd verschenen zijn, een beeld van de poëzie van Bernlef heb gevormd, zonder dat voldoende te toetsen aan vooral het oudere werk. Bij verschijning van een nieuwe bundel herlees ik de paar die er tamelijk recent voor verschenen zijn, je komt hier en daar in een bloemlezing 'een Bernlef' tegen en zo vormde er zich een 'herinnering' die ik zelf verzon: een zwijger, een weglater, een Barbarber-tekstjes-dichter. Nu, het hele werk in één hand, met de mogelijkheid tot overzien, vraag ik me af hoe het komt dat ik me de dingen anders herinner dan ze zijn. Natuurlijk, er vallen uit de beginperiode heus wel wat kale notitie-achtige gedichten te vissen en hier en daar wordt een Barbarbertekstje als gedicht genoteerd, terwijl we dat in het huidige poëtische discours waarschijnlijk als 'flauw' zouden betitelen, maar op zeker moment, bij het lezen van het gedicht 'Voorecho', bedacht ik dat Bernlef daar over een saxofonist schrijft wat misschien voor zijn vroege werk ook geldt. 'De saxofonist weet het niet: vanzelfsprekend / pakt hij de noten' [...] 'Een kennis die in mijn handen zit / sneller dan gedachten, woorden gaat / dit is wat ik ben op dit moment.' Bernlef heeft heel goed naar oude jazz-platen geluisterd, want daarop is inderdaad hoorbaar: 'hoe [...] zijn toon hem voorgaat / als een mond die / net voor 't slot / uitademt in 't aanblazen / van zijn laatste noot.' Wat je toen als vanzelfsprekend deed, is een voorecho van wat je later zult doen. Dat weet je op dat moment echter niet, dat is alleen in retrospectie, als alles 'achter de rug' is, te overzien. Terugbladeren!

Op bladzijde 53 begint het reeksje 'De aeronauten' en hoewel in de 'aantekeningen' achterin een historische bron gegeven wordt, *Ballooning* van C.H. Gibbs-Smith, kost het moeite de reeks te lezen als een geschiedenisles over ballonvaart. Meteen in het eerste gedicht wordt gesteld: 'Het waren geen dichters en de volstrekte stilte verraste hen. / Zij reppen er niet over.' In het tweede gedicht is sprake van 'een heimwee dat zich niet zeggen laat / dat tussen de regels van gedichten staat'. Dat wil dus zeggen dat de reeks ook te lezen is als gaande over hoog en laag in metaforische zin. Het

lijkt misschien een beetje te zwaar voor de nuchtere constaterende toon die de gedichten van Bernlef kenmerkt, maar een overeenkomst met ‘L'albatros’ van Baudelaire is niethelemaal onzinnig: de spanning tussen de hoge vlucht die deze hemelvaarder souverein maakte en zijn onhandige gedrag op de grond, - in dat spanningsveld speelt ook de poëzie van Bernlef zich vaak af: ‘Daaruit ontstaat soms een jeuk aan de / huid van het bestaande. // Hij of zij die krabt / heeft gevoel voor poëzie.’ De ontmoeting met de aarde is in ‘De aeronauten’ dan ook niet zelden een hardhandige: zoals in Baudelaires gedicht de albatros het slacht-

offer wordt van de platvloerse scheepsbemanning gaan in de gedichten de ballonnen of de bemanningen aan de hooivorken van boeren, ‘stortte neer’, slaat te pletter, ‘sloeg overboord’ en ‘vielen zij dood’. Enerzijds is dit poëzie ‘bouwend uit dromen een bewoonbaar huis’, anderzijds staan we soms op zevenduizend meter hoogte en zijn we niet meer dan ‘alleen / met een bekertje / in de bergen’. Het is alsof Bernlef in een soort bevlogen nuchterheid en soms ook in een nuchtere bevlogenheid aarzelt of hij zich zal begeven op het terrein van de metafysica of niet. Het lijkt er op dat hij de keuze lang niet heeft willen of kunnen maken en als hij de stap in het bovenzinnelijke al zet, dan toch zeker niet in al te bevlogen, zware woorden, dan houdt de nuchterheid of de afzijdigheid ons wel bij de aarde. Het woordgebruik, evenals de vlucht van hoog naar laag, in een gedicht als het volgende, is dan ook veelzeggend.

Landende reiger

Hij remt zijn kalme regelmaat
reiger die laag over water traag
met zijn poten slipt omdat er even

tussen oog en oor iets
glimpt in het gladde
oppervlak

iets waarvoor
hij staat -
nu nog

Prachtig, hoe klank, woordvolgorde en de witregel tussen de eerste en tweede strofe in de vorm bevatten wat er inhoudelijk staat. Waar het me hier echter vooral om gaat is het tweemaal gebruikte ‘iets’. Natuurlijk denken we meteen aan een concrete vis, maar misschien is het terechter om een rimpeling te overwegen, want het is nog lang niet zeker wat de reiger gezien heeft. Het tweede ‘iets’ krijgt natuurlijk door de dubbele betekenis van ‘waarvoor hij staat’ nog een betekenis, de reiger is ergens een symbool voor en die ziet ‘iets’ dat blijkbaar moeilijk onder woorden te brengen is. Hij staat ergens voor, maar wat precies....

Misschien is het daarom dat de poëzie van Bernlef vaak iets schetsmatigs heeft, ze doet eerder denken aan tekeningen en jazzmuziek, omdat daar iets improviserends, iets toevalligs, iets voorlopigs aan kleeft. Het is dan ook opvallend dat hij, schrijvend naar aanleiding van beeldende kunst, meestal koos voor *tekeningen*. Pas ruim over de helft van de verzamelbundel kom je regelmatig gedichten tegen ‘over’ *schilderijen*. Dan nog zijn het in aanvang natuurlijk verwante zielen als Morandi en Saenredam met welke laatste Bernlef een grote verbondenheid moet voelen. Hij schreef twee maal gedichten ‘over’ hem. Voor de hand liggend is dan meteen te denken aan de koele, lege kerkinterieurs die hij schilderde en daar de overeenkomst te zien. De tweede reeks heet ‘Verzwegen visioen’ en dat visioen mag ‘vroeger’ verzwegen zijn, nu staat er onder meer te lezen: ‘Nu gebeurt wat ik mijzelf verbood te zien / en door te schilderen onthulde. Schier / een meerder werk dan van een mensenhand [...]’.

De laatste bundel die is opgenomen in *Achter de rug* is *De noodzakelijke engel*. Het aan het beroemde gedicht van Wallace Stevens ontleende motto laat zien dat de

gedichten weliswaar voor een groot deel moeten gaan over ‘the angel of reality’, maar Bernlef durft een aantal gedichten over engelen aan, ook al verschijnen ze zo nu en dan in de gedaante van jazzmusici! Omdat Bernlef in *Vreemde wil* een dichterlijke rit aandurft met de geest van Paul Valéry en het er dus op lijkt dat hij zich zo nu en dan vleugels durft aan te meten (jawel, ‘wetend dat het niet kon’, dat steeds) lees ik *Achter de rug* vooral als (in Bernlefs woorden, p. 448, ‘Drijfhouten huis’)

> [...] een verslag over hoe het gisteren was
> met een mogelijke uitbouw naar vandaag.
> [...]
>
> De dagelijkse oogst aandrijfhout bepaalt
> hoe het verdergaat en wat er morgen staat
> een brandtrap of een nieuw hiaat
>
> Want soms breekt hij iets af omdat het
> anders gaat en drijfhout, eenmaal opgeraapt
> en meegenomen, moet worden ingebouwd.

Resttijd - Willem Broens.

R.W.

Hij is de anti-held van het trap op trap af lopen.
"Ik liep eigenlijk maar wat, ik kende niemand, waar moest ik heen?"
Zijn tegenwoordigheid van geest is aangesloten op de kleine details van
het overleven. Het rammelt in zijn hoofd waar zijn ogen hebben losgelaten
en geen verschil meer zien tussen binnen en buiten.
Elke dag wikkelt hij af volgens de dagindeling van een spreeuw.
Hij kruipt onder de dag door en kent van de nacht de kruipruimte
waarin hij stotterend zijn dromen doorgeeft.
Met zijn handen van koud weer tast hij soms naar een woord
maar vindt de hiërogliefen van de avondschemer.
Heeft hij werkelijk vier moeders gehad? Waarom zie je hem zo weinig?
Waarom loopt hij alsof hij een gebaar maakt?

'Muts', Job Koelewijn, 1992-1995